

uma cartografia
de museus urgentes

Sumário

1. O que orientou essa pesquisa?	3
Memorial da Resistência	7
Museu das Origens	8
Fundação Casa Grande - Memorial do Homem Kariri	12
2. Museu das Origens: conversa com Izabela Pucu	17
3. Escolas de Testemunhos e a Construção Coletiva da Memória	27
A saga do MC Kric: do corpo marginal ao corpo político	29
Porque compartilhar testemunhos importa	34
Escola de Testemunhos com Rita Sipahi e Ana Dias	37
A construção coletiva da memória: conversa entre o Memorial da Resistência e o Museu de Arte Osório César	40
Museus Expandidos: conversa com Diana Kolker e Eielton Ribeiro	47
4. O Museu Kanindé começou com uma pedrinha que o cacique achou na infância: conversa com Antônia Kanindé	57
5. Museus Orgânicos do Cariri	63
A Guiança Como Museu: conversas com Júnior dos Santos	63
Museu é para você chegar, sentar, ter um terreiro na calçada: conversa com João Paulo Maropo ..	68
Eu me inspiro na paisagem, no vaqueiro, na cigana: conversa com Mestre Espedito Seleiro ..	71
São vários modos de observar a natureza: conversa com Jefferson Bob	76
O Reisado é tradição: conversa com mestre Antônio Luiz	78
Mestras e mestres da agroecologia e a diversidade dos saberes dos povos e territórios: conversa com Maria Silvanete Benedito de Sousa Lermen	81
O quintal produtivo como museu: conversa com Damiana Vicente da Silva e Valdimiro Vertano dos Santos (Bibi)	84
As abelhas nativas e a salvaguarda da caatinga: conversa com Mestre Severino Guedes	89
6. Caderno de Imagens	91
7. Como imaginamos o museu no futuro: entrevista com Grupo Contrafilé	98
8. Bibliografia	102
Livros, Artigos, Teses e Catálogos	102
Entrevistas e Conversas	103
Fontes Eletrônicas	103
9. Ficha Técnica	104

1. O que orientou essa pesquisa?

Uma Cartografia de Museus Urgentes é uma pesquisa com caráter de fronteira, na medida em que mobiliza práticas, metodologias e conhecimentos entre a arte, a museologia, a pedagogia e o engajamento político. O Grupo Contrafilé, que a conduziu com o apoio da Foundation for Art Initiatives (FfAI, ffaarts.net), trabalhou a partir da metodologia denominada cartografia ou pesquisa-intervenção (Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana da Escóssia, 2015), lançando mão, para isso, da produção de espaços de escuta e de diálogo, e da imersão e sistematização de experiências.

A cartografia, como dispositivo de pesquisa-intervenção, é uma perspectiva para instaurar processos investigativos nos quais a escuta de fora e de dentro não se separam e, portanto, nos quais nossas experiências estão intimamente implicadas.

Nas palavras de Kastrup: “A cartografia não visa isolar o objeto de suas articulações históricas nem de suas conexões com o mundo. Ao contrário, o objetivo da cartografia é justamente desenhar a rede de forças à qual o objeto ou fenômeno em questão se encontra conectado, dando conta de suas modulações e de

seu movimento permanente. Para isso é preciso, num certo nível, se deixar levar por este campo coletivo de forças”.

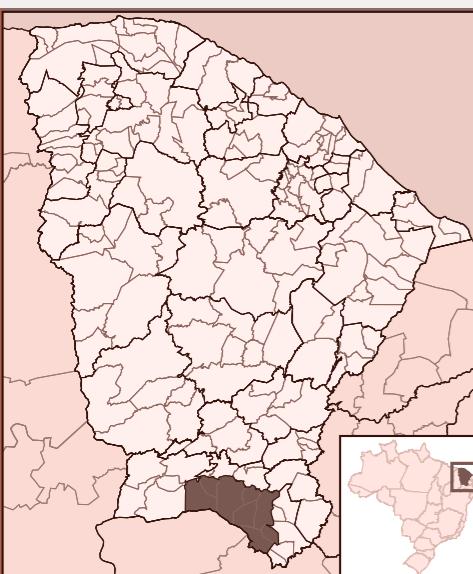
Ainda sobre isso, Johnny Alvarez e Eduardo Passos dizem que: “Habitar um território existencial é uma das pistas do método cartográfico. Uma pista metodológica não é o mesmo que uma regra ou protocolo de pesquisa, não é um procedimento que se dita de antemão, mas requer um aprendizado *ad hoc*, passo a passo. Nesse sentido, lançamo-nos na pesquisa como se nos lançássemos na água, sem perder de vista que tanto a pesquisa ela mesma quanto o campo pesquisado estão sempre num processo incessante de coprodução e coemergência”.

A pesquisa surge de um problema com o qual o Grupo Contrafilé se deparou de forma mais intensa, ou consciente, nos últimos anos. Esse problema, que agora pudemos estudar mais a fundo, já estava presente há mais tempo em nossos processos de trabalho e produção: o que mobiliza a necessidade de guardar memórias específicas

de uma geração, de uma luta, de um território, de uma comunidade, de uma população ou de um grupo determinado? Como organizar a memória pode nos ajudar a “lembrar do futuro” - e a acreditar nele? Quais modos de salvaguarda da memória (isso a que nomeamos “museu”) têm sido experimentados e podem ser mapeados, levando em conta suas singularidades?

Depois de iniciado o processo de reflexão baseado nas perguntas disparadoras do projeto, tivemos uma percepção mais acurada do que estávamos buscando: manifestações de imaginação política que lidam com arquivos e memórias, desafiando a política sistemática de apagamento intencional das histórias no Brasil. O apagamento gera falta de comprometimento social com a construção de verdades históricas mais próximas de uma perspectiva de reconhecimento, reparação e justiça, assim como de valorização da própria história constitutiva do país.

Essa pesquisa considera muitos modos de arquivar e salvaguardar a memória. Levando em conta, por exemplo, que a floresta pode ser considerada um museu para os povos indígenas (feitas as devidas ponderações de equivalência tradutoria) ou que a casa de uma mestra ou mestre do Cariri* é, em si, um “arquivo urgente”, a produção de evidências e os modos de organizá-las se torna um campo de imaginação e invenção, em conexão indissociável com as urgências de um determinado tempo e de um determinado território.



* O Cariri, no Ceará, faz parte do sertão nordestino brasileiro e foi um dos lugares nos quais a pesquisa aconteceu.

Para Achille Mbembe (2002), a definição de arquivo não pode ser suprimida de sua dimensão arquitetural, pois é nela que percebemos a construção da imaginação histórica, inscrita, por exemplo, nas estantes geometricamente enfileiradas, na luz e umidade controladas, e nos procedimentos seguidos religiosamente (Pato, Ana; Mussi, Joana Zatz, 2019). Nesse sentido, existe toda uma dimensão arquitetural que vemos nos modos de organizar espacialmente aquilo que é gerado a partir de arquivos da resistência, na qual os espaços propiciam tempos e relações que explodem, na medida do possível, gestos e lugares de linearidade, opressão, desigualdade e subalternidade.

Os Museus Urgentes no Brasil têm nos provocado refletir também sobre como as práticas e políticas de não esquecimento, além de guardar e difundir certos fatos, acontecimentos e presenças, também resguardam uma dimensão do segredo. Para preservar, deve-se esconder algumas coisas; para lembrar, devemos manter pedaços de memória protegidos (de alguma forma, em algum âmbito), por uma questão de sobrevivência. Assim nascem pistas, códigos, trilhas, não tão visíveis, da fuga como estratégia para isso: fazer fugir, fugir e desertar, como formas de resguardar†. O silêncio, o vazio, o discurso inacabado, a história incompleta, aquilo que não se quer ou se pode dizer para qualquer um, fazem parte, portanto, desses caminhos de subterfúgio, em que é preciso abrir certas dimensões de um fato, de uma vida ou da vida de uma coletividade, visando produzir evidências, provas

† Alguns autores e artistas têm sido referência para que possamos discutir essa dimensão, como: Denétém Touam Bona, Allan da Rosa, Nego Bispo, Glissant, Jota Mombaça, Lucas Veiga, Conceição Evaristo, entre outros.

e possíveis reverberações, mas não abrir necessariamente tudo, pois algumas dimensões devem continuar reverberando somente entre um determinado grupo ou comunidade ancestral e experiencial.

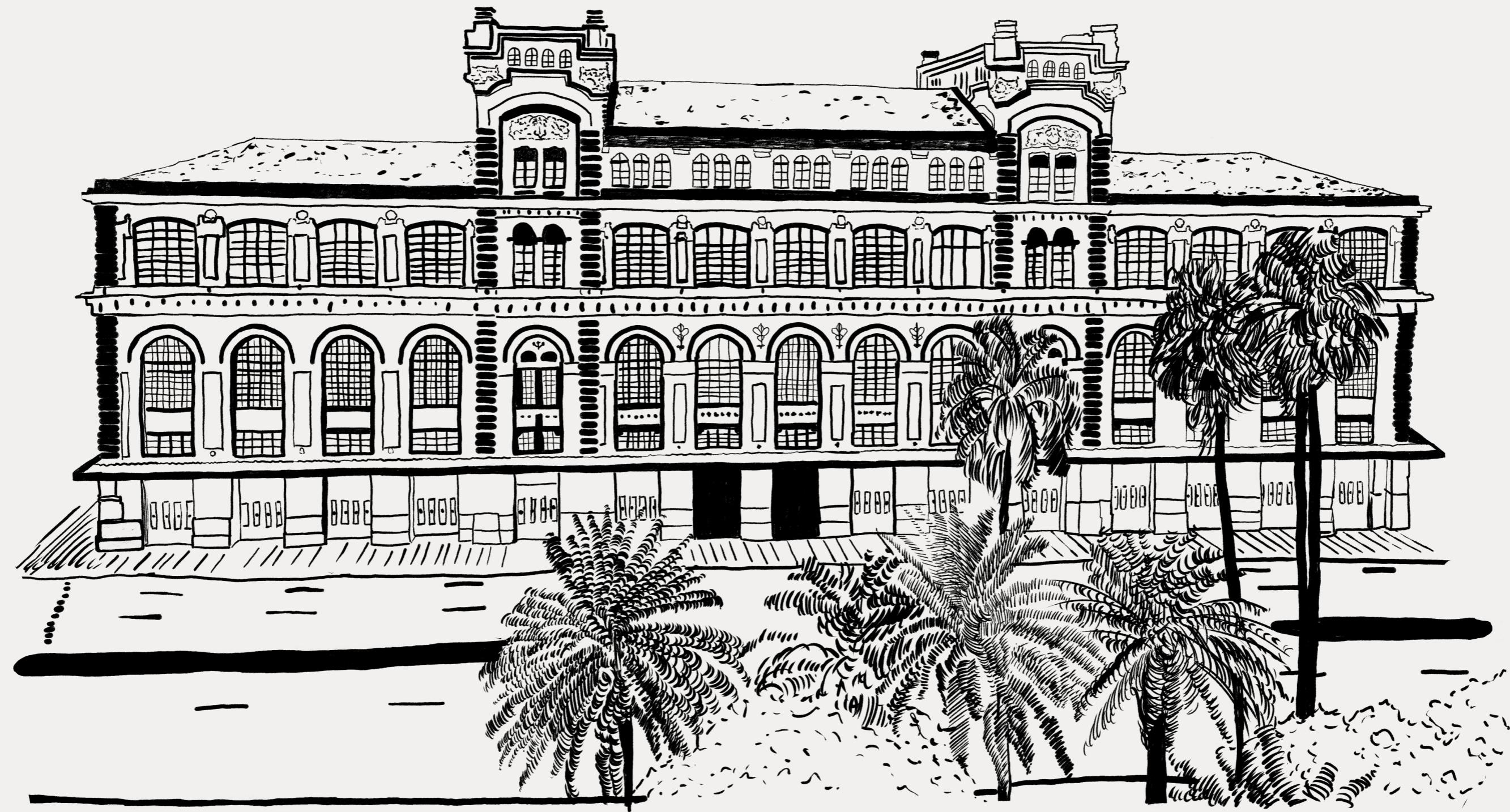
Hoje, vivemos em um mundo rodeado de incertezas, associado por pandemias, desigualdade social, guerras e massacres de populações civis e pela ameaça climática. Em meio ao medo e insegurança causados por todos esses fatores, nos vemos manipulados entre excessos de informação e notícias falsas. Vivemos de choque em choque, e tem sido bastante custoso enxergar algum horizonte, o que o filósofo brasileiro Paulo Arantes nomeia como um rebaixamento do nosso horizonte de expectativas na atualidade (Arantes, 2014) e o líder indígena Davi Kopenawa Yanomami nomeia como a “queda do céu” (Kopenawa, Davi; Albert, Bruce, 2015). Diante desse estado de coisas, encontramos no Brasil e no mundo muitas formas de resistência. Resistência como insistência em existir, e em continuar existindo, dos povos originários. As resistências das

juventudes, quando nos ensinam que o tempo da luta para impedir o aprofundamento dos desastres causados pela emergência climática é agora. Das mulheres e movimentos de mulheres que lutam para que os seus filhos não sejam torturados e mortos injustamente nas periferias do mundo, e que as suas histórias de vida não sejam apagadas sem consequências. Das velhas e velhos sábios, mestres e mestras, com seus conhecimentos acumulados, ancestrais, que precisamos urgentemente aprender a reconhecer.

Em meio a essa constelação de lutas que denunciam, mas também anunciam modos mais saudáveis de estar e imaginar o mundo, no presente e para as gerações futuras, estão os museus que, na realidade brasileira, são verdadeiros espaços de batalha ao organizar e emancipar memórias de pessoas, territórios e populações inteiras (não apenas humanas, mas também vegetais e de outras espécies animais): seja pela urgência de discutir e elaborar traumas históricos e sociais causados por uma série de violências institucionais e desigualdades que marcam a nossa vida pública; seja para

reencontrar e reencantar certas memórias, não deixando que sejam destruídas ou que se percam, mas que, pelo contrário, possam se inscrever com força e de forma digna em nossa imaginação coletiva.

Para dar conta dessas indagações, fez parte desta pesquisa conversas com algumas pessoas-chave para nós, que atuam a partir das problemáticas levantadas, e visitas a alguns lugares de memória. Também editamos de forma inédita alguns materiais colhidos ao longo dos últimos anos e que fizeram parte do despertar do nosso interesse pela questão da política de esquecimento, que prevalece como forma de dominação desde há muito no Brasil, e pela produção da memória como campo de batalha de confrontação a isso.



Memorial da Resistência

O Memorial da Resistência é um museu sobre memórias da ditadura civil-militar brasileira e seus desdobramentos no presente, que acolhe experiências de resistência e de lutas por direitos, valoriza a democracia e promove a educação para a cidadania em diálogo com a sociedade. Localizado no Largo General Osório, em São Paulo, o memorial ocupa parte do edifício que abrigou o Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo (DEOPS/SP), um dos principais órgãos de repressão do país. Suas exposições e atividades educativas promovem reflexões sobre os direitos humanos e a importância da democracia, mantendo viva a memória das lutas e resistências políticas do país.

Dentre as experiências que narramos, está a nossa conversa, já longa, com Ana Pato, curadora, pesquisadora e atualmente diretora do Memorial da Resistência. Em artigo publicado em 2019, Pato invoca a pergunta feita pelo filósofo Jacques Derrida (1930-2004) em uma conferência proferida em 1994: “Por que reelaborar, hoje, um conceito de arquivo?” (DERRIDA, 2001). Em seus projetos curatoriais e expositivos, podemos ver tentativas de responder a tal pergunta, começando pela necessidade de colocar em relação arte e arquivo hoje, visando elaborar de forma pública e através de uma perspectiva estética, experiências de violência de Estado e as práticas de memorialização criadas para lidar com o trauma causado por essas experiências (Pato, Ana; Mussi, Joana Zatz, 2019).

Em 2019, o Grupo Contrafilé foi convidado a participar da exposição “Meta-Arquivo: 1964-1985. Espaço de escuta e leitura de histórias da ditadura”, um projeto de Pato em parceria com o Sesc Belenzinho e o Memorial da Resistência. Apesar da urgência de marcar e identificar espaços de memória sempre ter sido uma questão importante para o grupo, somente nessa ocasião soubemos que o Memorial da Resistência havia sido um museu formado a partir de 2006 por um Fórum Permanente de ex-Presos e Perseguidos Políticos do Estado de São Paulo, que se mobilizou para propor ao poder público marcar o

espaço do antigo DEOPS (Departamento de Ordem Política e Social)* como um lugar de memória.

O DEOPS foi um espaço de tortura e prisão pelo qual muitos dos presos políticos passaram na ditadura. A exposição, naquele momento, tratava de colocar artistas em contato com os arquivos da última ditadura militar brasileira (1964-1985) para que obras comissionadas surgissem a partir dessa fricção. O Grupo Contrafilé propôs um trabalho que nomeou como *Escola de Testemunhos*, em que partimos do arquivo Coleta Regular de Testemunhos do Memorial da Resistência, que é um arquivo de vozes, de pessoas contando as suas histórias. E, especificamente nesse arquivo, de pessoas falando sobre as suas histórias com a ditadura civil-militar e, mais contemporaneamente,

* O Departamento de Ordem Política e Social, criado em 30 de dezembro de 1924, foi um órgão do governo brasileiro utilizado principalmente durante o Estado Novo e mais tarde na Ditadura Militar.

sobre as suas histórias de resistência às violências sociais e ao terrorismo de Estado. Na realidade, desde aquele momento, percebemos que era com esse tipo de arquivo que queríamos trabalhar, porque entendemos, escutando muitos testemunhos, que as pessoas são, em si, grandes arquivos ensinadores, e que, sendo assim, são também escolas. E se o testemunho é uma escola, como aprender a partir dele? O que aprender? O que uma testemunha está ensinando quando dá o seu testemunho?

Escola de Testemunhos tornou-se, assim, um dispositivo artístico-educativo que aciona publicamente o modo como a história e a memória são construídas. Através da singularidade e da sabedoria de cada pessoa, somos capazes de nos repensar ao mesmo tempo em que repensamos os processos sociais. Apesar de sermos pessoas estudiosas da nossa própria história enquanto país, com a *Escola de Testemunhos* temos tido oportunidade de escutar muitas histórias das quais nunca havíamos ouvido falar, histórias importantes e que nos fazem compreender melhor quem somos enquanto coletividade.

Na exposição “Mulheres em Luta”, que esteve em cartaz no Memorial da Resistência de outubro de 2023 a julho de 2024 e que abordou a resistência de diversos coletivos de mulheres à última ditadura civil-militar no Brasil, chegando ao tempo presente, pudemos novamente ativar esse dispositivo, através das vozes de algumas mulheres de luta, que nos levaram a escutar, refletir e aprender sobre questões da memória e da resistência, atravessadas pelas questões de gênero.

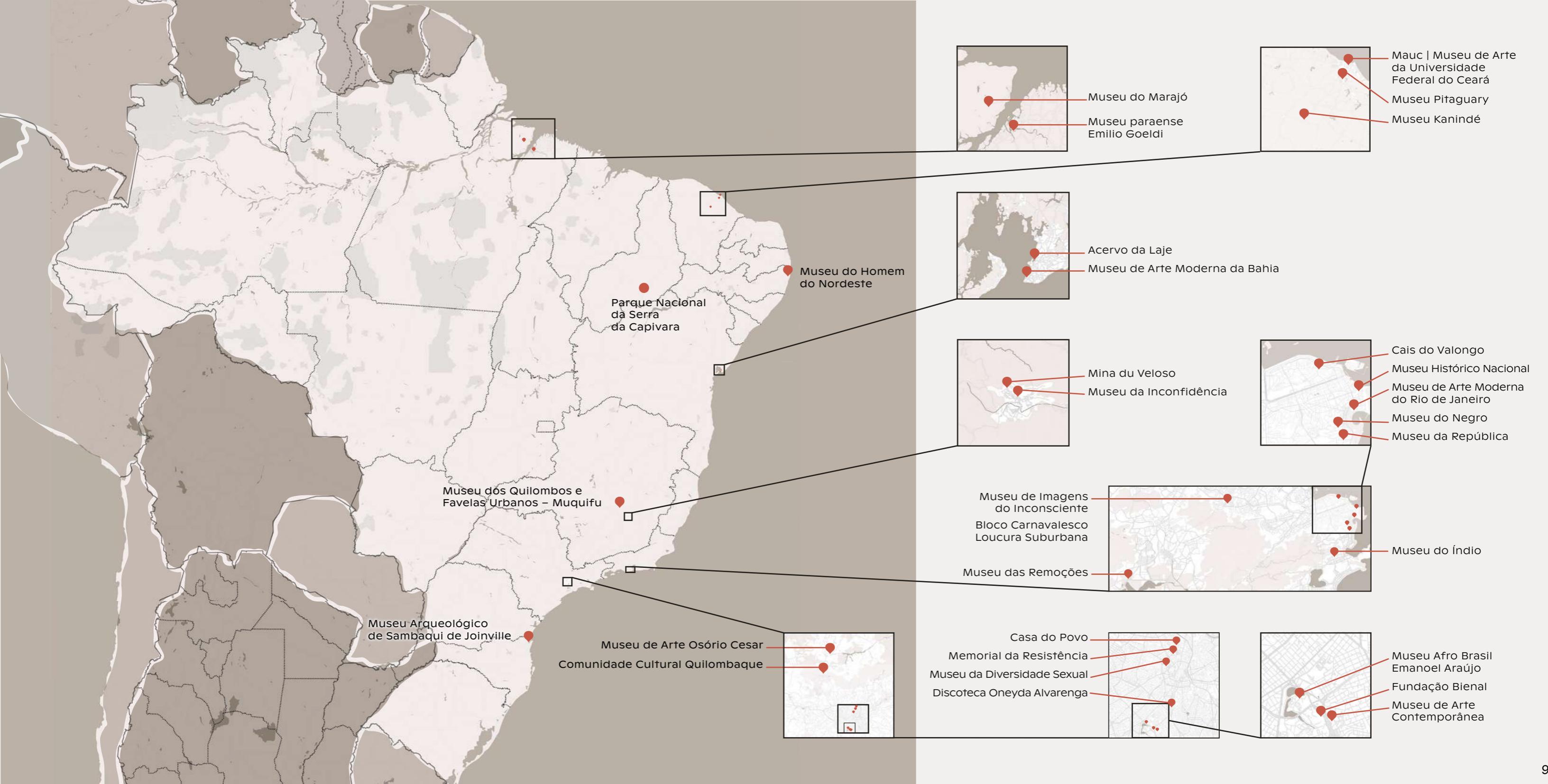
A partir dessas experiências, o Memorial da Resistência tornou-se uma referência fundamental para nós, como uma instituição que começou com a luta pela preservação de um espaço de memória por ex-presas e presos políticos da última

ditadura militar brasileira e hoje é um espaço museológico central na discussão sobre os significados da resistência, não apenas na ditadura, mas também antes e depois dela. Nesse sentido, o Memorial da Resistência nos ajuda a pensar o que é um “museu urgente”, na medida em que compõe um campo de reflexão que passa, sobretudo, pela compreensão do que significa resistir politicamente no Brasil contemporâneo, sem abrir mão da dimensão histórica dessa resistência (que permeia as questões de raça, gênero, orientação sexual e classe) e da inflexão representada especificamente pela ditadura instaurada de 1964 a 1985.

Museu das Origens

“Ensaios para o Museu das Origens” foi uma exposição organizada em dois módulos e que esteve em cartaz em duas instituições simultaneamente (Itaú Cultural e Instituto Tomie Ohtake) na cidade de São Paulo, de setembro de 2023 a janeiro de 2024. Estava baseada na proposta do crítico de arte brasileiro Mário Pedrosa (1900-1981) para a reconstrução do MAM-Rio (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro), depois deste ter sido atingido por um incêndio em 1978. Para Pedrosa, além do restauro, seria necessário, diante deste fato extremo, repensar radicalmente o papel dos museus no Brasil.

A exposição teve curadoria geral de Izabela Pucu e Paulo Miyada, curadoria adjunta de Ana Roman e participação dos curadores convidados Daiara Tukano e Thiago de Paula Souza. Segundo os curadores, a ideia foi: “Colocar em relação muitos



gestos mobilizados por pessoas, coletivos e instituições envolvidos em preservar e difundir a memória das matrizes constitutivas do Brasil na sua diversidade. É uma lembrança de que, apesar de atravessado por práticas de apagamento da história, este país tem memórias resguardadas em pessoas e lugares múltiplos, os quais se tornam mais fortes quando estão em comunidade. Dessa forma, o passado pode alimentar projetos coletivos de futuro”^{*}.

Em sua Proposta para o Museu das Origens, Mário Pedrosa sugeria reunir naquele espaço cinco instituições: Museu de Arte Moderna, Museu do Índio, Museu do Inconsciente (instituições que já existiam e passavam por dificuldades de funcionamento e formalização) e Museu do Negro e Museu das Artes Populares (a serem criados)[†].

O projeto de Pedrosa não avançou. Entretanto, foram surgindo iniciativas singulares por diversos estados do Brasil. Após ampla pesquisa, os curadores as reuniram na exposição, que exibe conjuntos de obras e documentos de acervos diversos que formam, como eles explicam, uma “rede das origens e de gestos de memórias funcionando em diálogo entre si, como experiências críticas de construção de memória e preservação do patrimônio cultural, material e imaterial em todo o país”[‡].

Muitos museus e espaços de memória estavam representados agora, nessa exposição, como o Museu do Índio, o Museu de Imagens do Inconsciente, o Museu de Arte Moderna, o Museu da República, o Museu Histórico Nacional, e o Museu do Negro (do Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros/Ipeafro), no Rio de Janeiro; o Museu de Arte Moderna da Bahia; o Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará; o Parque Nacional da Serra da Capivara, no Piauí; o Museu de Arte Contemporânea (MAC-SP), o Museu Afro Brasil Ema-noel Araújo e a Fundação Bienal, em São Paulo. O Acervo da Laje, da Bahia; o Bloco Carnavalesco Loucura Suburbana, o Cais do Valongo e o Museu das Remoções, no Rio de Janeiro; o Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville (SC); o Museu do Homem do Nordeste, em Pernambuco; o Museu Paraense Emílio Goeldi e o Museu Marajó, no Pará; a Rede de Museus Indígenas do Ceará – **Museu Kanindé**, o Museu Pitaguary e o Museu Jenipapo Kanindé –; o Museu dos Quilombos e Favelas Urbanos – Muquifu, Museu da inconfidência (MG), e Mina Du Veloso, de Minas Gerais; e, de São Paulo, Casa do Povo, Comunidade Cultural Quilombaqué, Discoteca Oneyda Alvarenga, Memorial da Resistência, Museu da Diversidade Sexual e **Museu de Arte Osório Cesar**.

Ao adentrar na exposição e conhecer as preocupações e o trabalho de Mário Pedrosa (datado de fins da década de 1970) a partir de indagações do mundo contemporâneo, nos demos conta das várias similaridades do que foi apresentado, com o que estamos definindo como “Museus Urgentes”.

Tanto a pesquisa apresentada na exposição “Ensaios para o Museu das Origens” quanto a que desenvolvemos, intitulada “Museus Urgentes”, partem da noção de incompletude dos museus de matriz eurocêntrica — uma incompletude que se revela quando olhamos a história a partir de uma posição residual,

* Texto presente na divulgação da exposição. In: <https://www.institutotomieohtake.org.br/exposicoes/ensaios-sobre-o-museu-das-origens/>, acessado pela última vez em janeiro de 2024.

† Idem.

construída por meio de personagens, artefatos e narrativas marginalizadas. Ambas as propostas buscam justamente romper com essa lógica, deslocando o olhar e reivindicando outras formas de construir memória e pertencimento.

Como parte da pesquisa, realizamos uma conversa gravada com Izabela Pucu, uma das curadoras da exposição, na qual abordamos uma série de questões que nos acompanharam ao longo desse processo, como: o que mobiliza pessoas, grupos e comunidades a guardar memórias específicas - de uma geração, de uma luta, de um território, de uma comunidade, de uma população ou de um grupo determinado; o que a ideia de Museu Urgente pode nos dizer; porque existe no Brasil essa política sistemática de apagamento da memória, que estrutura as relações sociais e o próprio Estado?; a “museologia social” e a relação desse conceito/prática com a realidade brasileira, com o fato de sermos um país colonizado; a dimensão “arquitetural” do arquivo, sua dimensão tridimensional, ou seja, as formas que ele pode assumir e como as coletividades têm também, quando necessário, mantido sigilo sobre certas partes e dimensões de sua história. Fazer museu para sobreviver, o hackeamento dos museus, a reivindicação de uma perspectiva latino-americana de museu, e a museologia social foram, enfim, alguns dos muitos assuntos percorridos na conversa com Izabela.



Fundação Casa Grande - Memorial do Homem Kariri

Em 2021, realizamos o curso *Escola de Testemunhos: a poesia comprometida com o que é vivo*, do qual participou, em uma das aulas, Alembert Quindins, criador e gestor da Fundação Casa Grande - Memorial do Homem Kariri. Esse espaço, localizado na Chapada do Araripe, Ceará, nordeste brasileiro, é uma escola de arqueologia social e inclusiva, arte e comunicação, que já formou gerações de jovens como disseminadores do potencial pedagógico, político, cultural e artístico daquele território, que abriga o primeiro parque geológico das Américas, reconhecido pela Unesco em 2006. Essa Chapada é reconhecida pelo que a comunidade local entende por “mestres da cultura” que, identificados e reconhecidos, contam-se mais de duzentos, por ser a maior

referência do período cretáceo do mundo, pelo estado de conservação dos fósseis (ali viviam noventa espécies de pterossauros) e pela presença de pinturas rupestres. Quindins e diversos agentes culturais da região entendem a Fundação, assim como outros espaços similares que existem naquele entorno, como “museus orgânicos”, na medida em que expressam a atitude que uma comunidade tem ao se deparar com o que compõe ancestralmente a sua memória, organizando coletivamente tudo aquilo que vai encontrando e que tem valor para si, através de interfaces artísticas, culturais e museológicas.

Em 2023, como parte desta pesquisa, tivemos a oportunidade de conversar com a artista e educadora paulista Flavia Mielnik, que nos contou de sua experiência na Chapada do Araripe, um oásis no meio do sertão, por ser uma floresta em uma área de caatinga, árida, situada no entroncamento entre três Estados (Pernambuco, Ceará e Piauí), configurando uma encruzilhada entre mundos e culturas, o que explica muito de sua grandeza cultural.

“Nunca imaginei encontrar com o que me deparei lá, principalmente no universo da cultura popular, que relaciona cultura popular e vida, entrelaçando tudo. Também nunca tinha ouvido falar dos Museus Orgânicos, e foi andando e pesquisando que entendi que essa é uma iniciativa da Fundação Casa Grande junto ao Sesc da região, que passaram a mapear lugares onde mestres moravam e a transformar suas casas em museus. Telma Saraiva, por exemplo, foi uma mestra e grande artista da foto-pintura, precursora dessa linguagem no Ceará. A Telma é falecida, mas em muitos museus-casas os mestres estão lá, vivos, ainda trabalhando. Eu me perguntava como era para eles o fato de que as suas casas haviam se transformado em museus. Como isso reverbera na vida deles, o que muda na dinâmica cotidiana. E percebi que a vida daqueles artistas é muito ligada ao público, ao cotidiano da comunidade, a casa não é um lugar apenas da intimidade, as casas já vivem de portas abertas, pessoas entram e saem, todo o trabalho e a produção sempre foi intrinsecamente ligado à vida.”

Flavia Mielnik, educadora e artista

Em junho de 2024, finalmente pudemos visitar pessoalmente este lugar incrível e mágico, e conhecer diversos mestres da cultura e lideranças culturais da região.

O contexto no qual se insere a Fundação Casa Grande, assim como a rede de mestres e museus orgânicos, traz várias boas questões para pensar, como a dimensão ancestral, indígena, quilombola e arqueológica que está presente no cerne da batalha pela memória e contra o esquecimento no Brasil. Traz também a dimensão educativa, já que os mestres recebem públicos em sua casa. No museu de paleontologia, quem recebe os visitantes são as crianças e quem organiza e recebe os turistas na Fundação Casa Grande são jovens formados pela escola de empreendedorismo social da Fundação. Como se dão as relações comunitárias em torno da memória naquele território e qual o entendimento que as diferentes pessoas e comunidades dali construíram sobre o significado e a prática museológica, são algumas das perguntas que orientaram a nossa pesquisa de campo.

Na Chapada do Araripe, vimos um grande museu de museus de elementos vivos (pessoas, animais, árvores), o que nos traz a dimensão de “jardim” de biomas importantes, que conecta o Araripe com os estudos mais contemporâneos sobre a Amazônia.

“Existia uma ideia de que você criava uma reserva biológica e tirava as pessoas lá de dentro. Lá dentro é proibido gente. E o que os seringueiros, junto com os índios, inovaram, foi dizer “não, nós protegemos a floresta e criamos floresta”. Isso inovou em relação ao que os biólogos falavam. Os biólogos achavam que a floresta era um fenômeno natural e os índios e os seringueiros diziam não, a floresta nós cultivamos. A floresta é um jardim que a gente cultiva. A floresta não é pré-história, a floresta é agora. É alguma coisa dinâmica, que vive. Diferente daquela ideia do século XIX, do Darwin, e de todos os outros naturalistas, de que a floresta era uma espécie de Jardim do Éden que Deus esqueceu aqui na Terra no último assalto. Não, a floresta é uma coisa produzida por pássaros, primatas, gente, vento, chuva... são produtores de floresta. A floresta foi feita assim. Não teve nenhum evento que implantou a floresta, feito um jardim botânico. A gente cria floresta e mantém a floresta.” (Krenak, 2020)

“Cultivada, manejada pelos humanos durante milênios, a floresta amazônica alterou-se, tornou-se ‘outra’, sem deixar de ser floresta; manteve a sua autonomia de sujeito – sujeito da sua própria renovação e reprodução. Em outras palavras, a Amazônia tornou-se ‘antropogênica’ – a um só tempo cultural e natural, fruto de uma relação de mão dupla entre sujeitos: o Homem e a Floresta, na qual a ação de um não anula a do outro. Graças à Antropologia, sabemos que as sociedades indígenas da Amazônia conferem dignidade de pessoa ou sujeito aos não humanos. A relação entre sujeitos (simétrica, de troca e reciprocidade) é uma relação ética e também poética. Por outro lado, o que prevalece na civilização ocidental é a relação sujeito-objeto (assimétrica, autoritária, de poder e dominação), da qual se origina a Natureza-objeto, em oposição ao Homem-sujeito, único detentor de Cultura. Ora, ‘o outro como objeto’ é a negação do outro e a negação da ética. Nisso reside a alteridade radical dos modos de ser e pensar indígenas com relação ao Ocidente. Essa ‘alteridade indígena’ tem, para nós, valor de tesouro e sabedoria.” (Pardini, 2020).



MAOC (Museu de Arte Osório César) e suas conexões

Em 2021, o Grupo Contrafilé foi selecionado no “Edital de Credenciamento para a Realização de Formação de Educadores do Museu de Arte Osório César (MAOC)”, lançado pela Prefeitura de Franco da Rocha, cidade localizada na região metropolitana de São Paulo. Durante o processo de formação, pudemos aprofundar a relação com esse museu que nasceu de uma demanda social e comunitária, de retomada da memória da dor e do trauma causados pela existência, por cento e vinte e três anos, de um manicômio naquele território, o conhecido Hospital Psiquiátrico do Juquery - um dos maiores hospitais psiquiátricos da América Latina na segunda metade do século XX e que encerrou as suas atividades em 2021.

O MAOC é um museu público municipal criado em 1985 cuja trajetória se confunde com a do médico e crítico de arte Osório César, que foi pioneiro em pesquisas sobre as relações entre arte e saúde mental dentro do hospital psiquiátrico. Ele foi um dos diretores da Escola Livre de Artes Plásticas dentro do Juquery, que existiu entre as décadas de 1940 e 1970. No início dos anos 2000, o Juquery sofreu um incêndio, que não atingiu o MAOC e tampouco as obras artísticas, mas atingiu o prédio central. Muitos documentos foram perdidos, como prontuários dos pacientes, dados de médicos e livros.

Esse museu nos interessou como agregador de alguns fatores que geraram mais um campo de pesquisa para os Museus Urgentes. A própria história do incêndio, que fez com que o acervo tenha buracos, falhas, conta muito da forma como arquivos e memórias são tratados no Brasil, revelando modos da política sistemática de apagamento da nossa história. Por outro lado, a fissura do acervo evidencia como pessoas e coletividades, diante de situações como essa, produzem formas de investigação e processos para retomar os pontos perdidos, fazendo a memória acontecer também como imaginação.

Outro fator que nos interessou é o fato do MAOC ter sido um museu que nasceu de uma demanda social e comunitária de retomada e subversão da memória do trauma - tanto por parte de médicos e trabalhadores ativistas do movimento antimanicomial, quanto da própria comunidade moradora do território onde ele está situado. A cidade de Franco da Rocha cresceu ao redor do Juquery.

Quase todo mundo que mora no entorno do hospital psiquiátrico tem alguém da família ou uma pessoa conhecida que trabalhou no local ou que esteve internada. Nos relatos que escutamos dessas pessoas, muitos dizem que isso afeta até hoje a autoestima dos moradores e moradoras daquele território e falam sobre a influência que morar nas proximidades do hospital psiquiátrico teve em suas vidas, em suas subjetividades e naquela comunidade como um todo. As obras de arte produzidas por anos nos ateliês do hospital, agora em exposição no MAOC, representam um projeto de várias gerações que, ao subverter a autoimagem da loucura como algo apenas individual e que deve ser escondido, emancipam a memória ao colocar tudo isso para ser olhado e pensado coletivamente e, especialmente, para ser vivido e repensado pela perspectiva da potência da Arte.

Partindo desse museu, fizemos uma entrevista com Elielton Ribeiro, que trabalha no MAOC e Diana Kolker, do Museu Bispo do Rosário, localizado no Rio de Janeiro. Como a história da loucura no Brasil se confunde com a história da escravidão, a luta antimanicomial aqui assume as faces também da batalha por não deixar perder elos importantes de quem somos e do nosso patrimônio, peças que podem nos contar um pouco melhor sobre nós.

**Museus Urgentes
são uma ferramenta
de luta**

**Museus Urgentes
partem do solo
da existência
da necessidade
de continuar existindo
nos territórios**



2. Museu das Origens: conversa com Izabela Pucu

Joana Zatz Mussi: Olá Izabela*, gostaríamos de trazer algumas questões para você comentar o que fizer sentido e deixar de lado o que não. Vamos lá:

O que você percebe como agente mobilizador para que pessoas, grupos ou comunidades decidam guardar memórias específicas – seja de uma geração, uma luta, um território ou um coletivo? O que leva alguém a dizer “isso é importante, vamos salvaguardar”?

Outra questão é a relação entre passado, presente e futuro. Como você enxerga essa conexão? Temos ouvido muito sobre “memórias do futuro”. Como você acha que organizar memórias pode nos lembrar da existência de um futuro – algo que, hoje em dia, parece tão incerto?

Gostaríamos também de saber se você vê uma relação entre o conceito de Museus Urgentes e o de Museu das Origens. Em relação à política de apagamento sistemático da memória no Brasil – algo que nos preocupa cada vez mais –, por que você acha que ela é tão estruturante? Outro ponto que gostaríamos que você comentasse é o conceito de museologia social, com o qual vocês trabalham.

* **Izabela Pucu** (Rio de Janeiro, 1979) é artista, curadora, pesquisadora, professora, editora e gestora cultural. Dedica-se aos temas que envolvem as relações entre o fazer artístico e o cotidiano, sua relação com vida, a arte como trabalho, as práticas de crítica institucional; é também estudiosa do pensamento de Mario Pedrosa, e tem interesse por uma ideia ampliada de atuação artística, que vai além do objeto de arte em si, marcada pela proposição, pela troca, pela relação e pelas práticas de proximidade com o outro.

Também temos refletido sobre a dimensão arquitetural dos arquivos. Como as comunidades constroem esses arquivos de maneira tridimensional, criando formas singulares que servem como evidências materiais da existência dessas memórias?

Por fim, uma última questão: a dimensão do segredo. Há memórias que escapam propositalmente, não por apagamento, mas como forma de fazer fugir, de resguardar certos fragmentos. Como você enxerga essa prática, entendendo que resguardar segredos também é uma forma de luta?

Izabela Pucu: Essa questão da urgência e da obsolescência dos museus, que vem sendo muito debatida na esteira da chamada virada decolonial, processo que estamos vivenciando com mais intensidade a partir de 2013, é uma discussão trazida de fora para dentro, a partir dos movimentos sociais, de processos geopolíticos mais amplos e anteriores, não é um processo de revisão desejado e nem foi operado internamente pelo campo da arte, por isso encontra muitas resistências e negligências de toda a ordem.

Se debate muito a questão dos museus hoje, sistematicamente, mas a estrutura dos museus não muda ou muda muito pouco. Mudam os temas, se dá mobilidade a um pequeno grupo de pessoas representativas de minorias políticas, mas essa circulação de seus trabalhos, até mesmo de seus corpos, não consegue carregar os seus modos de fazer e seus afetos *para dentro* das instituições do sistema de arte, ficando apenas em sua face mais visível. **Os museus e demais instituições hegemônicas estão expondo obras, exibindo as imagens, os trabalhos de pessoas e comunidades silenciadas e invisibilizadas historicamente, mas não se deixam afetar, por exemplo, pelas cosmologias, pelos modos de fazer circulares das culturas de matriz africana. Não acolhem as cosmologias e os modos de fazer da cultura ancestral indígena, então isso para mim é uma forma um tanto leviana de apropriação que as forças do campo cultural hegemônico vêm fazendo.** Vocês do coletivo que trabalham muito na interface da arte com outros campos, com artistas vindos de outros contextos além do sistema de arte tradicional, com outras forças no campo cultural, sabem bem que os propósitos do campo da arte em geral querem se impor aos contextos com os quais se relaciona, muitas vezes de forma antiética. Esse jogo esconde a exclusão de uma população imensa, na medida em que contempla cotas, que tem o limite da representatividade, e não altera as estruturas. Isso aconteceu em muitos momentos, só que agora se trata de pessoas que vêm de uma situação muito precarizada, que vêm de violências estruturais que estão na base do Brasil, que entram nesse sistema e se enredam, inevitavelmente, no mesmo jogo que sempre favorece a

constituição de uma elite, ainda que sob a bandeira decolonial. Essa mobilidade social controlada, de um grupo muito pequeno, diante de imenso número de pessoas alijadas, tem um limite muito marcado pelo mercado, e isso guarda uma perversidade. Como disse o filósofo Jean-Luc Nancy tão precisamente - a história da arte não tardou em ser também uma história da economia. Não é novidade isso que estou dizendo.

Claro, não obstante a esse fator estrutural, eu acho que muitas coisas boas aconteceram nos últimos anos, não resta dúvida. Pautas que jamais foram discutidas estão na ordem do dia. Eu percebo reflexos desse processo em mim mesma, nas pessoas da minha geração, do meu grupo social, ao menos naquelas que se abriram, que se deslocaram minimamente de seus lugares de raça, gênero, classe a partir da relação com outras pessoas, com outros campos e contextos. Eu me dei conta, por exemplo, nesse processo, que eu também tinha sido educada por uma biblioteca 100% branca nos anos 2000, que eu também tinha sido formada num sistema misógino. Só muito recentemente eu pude admitir, e não sem dor, que eu tinha sofrido diversos assédios morais e sexuais dentro da universidade, nos museus e na vida institucional, os quais eu não conseguia reconhecer claramente, contra os quais eu não soube reagir.

Eu acho que é por força do amadurecimento dos movimentos sociais nesse espaço de tempo que tem dois marcos para mim - a constituinte de 1988 e as jornadas de 2013, que nos encontramos em um momento de amadurecimento da nossa democracia sob certos aspectos, especialmente no âmbito da vida pessoal, das individualidades. **Hoje eu acho que a gente tem um letramento disseminado na sociedade graças a esses debates que emergiram de 2013, mas que vem de longe, obviamente, que também contaram com os impactos de programas sociais e políticas afirmativas dos governos de Lula e Dilma. Precisamos celebrar o fato de que muita coisa importante, ainda que a contragosto, está sendo considerada, talvez pela primeira vez, pelos agentes de poder do sistema de arte.**

Ainda assim, os diretores das instituições mais importantes continuam sendo homens - na maioria brancos, sendo héteros ou gays, como sempre foi; as mulheres continuam segurando o piano sem ter a mesma autonomia e poder decisório, tendo suas pesquisas e forças de trabalho usurpadas sem reconhecimento em muitos lugares; as pessoas racializadas, as manifestações culturais periféricas ou dissidentes, seguem também sendo violentadas ao entrarem nesse sistema. E parece que tá tudo bem...nos textos institucionais só se fala do lado positivo desse processo, como se fosse algo dado,

como se ele não guardasse conflitos terríveis, como se a gente não estivesse em um momento nevrágico, tenso, o que é normal, já que toda transformação social envolve conflito. E parece que estamos mesmo num segundo momento desse processo, que começou com forte caráter combativo, com a afirmação do “lugar de fala”, marcado pela estratégia dos cancelamentos e das renúncias. **A meu ver as pessoas estão mais envolvidas agora com a disputa pela entrada nos espaços institucionais hegemônicos e no mercado, e isso é legítimo, obviamente, é outra estratégia, mas me parece que o debate crítico se amenizou, fato que está refletido também na produção dos artistas.**

Por isso, eu acho que o campo da arte, de modo geral está ainda nesse processo no terreno da hipocrisia, resistindo a aprofundar a partilha dos recursos e dos privilégios, mesmo com certos avanços, como comprova a carta dos educadores da última Bienal de São Paulo, a primeira organizada por uma maioria de curadores negros, reivindicando direitos básicos de trabalho, enquanto são tratados como fazedores de números para compensar as captações de recursos. **Todo o mundo sabe que os educadores e mediadores de museus são a classe mais precarizada do campo artístico-cultural, salvo raras exceções, no entanto, nos discursos institucionais a educação é o grande norte da arte contemporânea hoje.** Mas se os educadores não são ouvidos na elaboração das exposições, e, normalmente, conhecem o projeto curatorial por meio de documentos, em visitas feitas com os curadores na véspera ou no dia das aberturas, quando está tudo pronto, nunca dá tempo antes, também os curadores estão sob pressão. Se os educadores, como sabemos, são os que têm que fazer o trabalho de seguranças também, muitas vezes. Se as ações educativas e de acessibilidade são as que têm menos recursos e visibilidade no escopo das instituições... que hipocrisia é essa, gente?

Durante a pesquisa para a curadoria da exposição *Ensaios para o Museu das Origens*, entrei em contato com experiências muito diversas de instituições, pessoas e comunidades que se lançaram no desafio de fazerem seus próprios Museus, de preservar sua memória, seus arquivos e territórios, foi um grande aprendizado. Percebi que existe em marcha no Brasil, hoje, e, historicamente, uma apropriação muito rica, uma reinvenção coletiva da ferramenta Museu que acontece também, de certo modo, em toda a América Latina. Não apenas nas comunidades tradicionais, que já fazem há séculos processos de memória sob outros alicerces, mas também na história das grandes instituições sempre há brechas. **Muitas das comunidades que conheci fazem museus pela própria necessidade de sobrevivência, não é uma questão que se coloca de fora para dentro, como um projeto cultural; esses museus já nascem de um propósito inclusivo, mais amplo socialmente, da vida, e nisso há um aprendizado para a campo hegemônico da cultura, que normalmente faz museu de forma excludente para depois vender os processos de inclusão social como contrapartida. Esses processos dissidentes, críticos, que vocês estão chamando de “museus urgentes”, eles partem do solo da existência, eles partem das necessidades de pessoas e de comunidades continuarem existindo enquanto tal nos seus territórios. A força instituinte desses movimentos é proporcional à violência que imputou o extermínio dessas populações.**

Quando a gente começou a pensar na exposição propriamente, de saída já se colocou uma questão: é um ensaio, não dá para construir o Museu das Origens, mesmo se desse ele não seria feito por três curadores brancos, a partir de São Paulo; nós vamos criar as condições para esses ensaios que já existem se mostrarem, tendo a proposição de Mario como plataforma. Isso era uma perspectiva inegociável, tem que ser algo coletivo, com muitas vozes. Cada um trouxe as suas redes e estudos para dentro da pesquisa e a gente fez vários *brainstorms* tentando selecionar um conjunto de

institucionalidades que funcionasse como uma escala de um todo que inevitavelmente estaria incompleto. Desde o início a gente sabia que não ia dar conta nem dessa genealogia, nem do presente. A gente ia pegar uma pequena amostra dessa genealogia, dessa perspectiva de fazer instituição como crítica no Brasil.

Outro cuidado que a gente teve foi essa coisa de ter experiências de Norte a Sul, uma amostra nacional, de ter institucionalidades de diferentes tamanhos, configurações, histórias e tipos. Outra coisa balizadora também era a necessidade de se embaralhar as cinco forças culturais que Mário Pedrosa reuniu em seu projeto, representadas por cinco museus que deviam ser integrados ao **Museu de Arte Moderna**, a partir dos movimentos pela sua reconstrução após o incêndio que o destruiu em 1978, porque hoje se reconhece mais claramente a interseccionalidade entre elas. Na perspectiva dele, ao invés de se criar um novo museu, ou reformar simplesmente o antigo MAM, seria preciso potencializar a relação entre museus existentes, melhorar as condições de gestão de seus acervos e de suas atividades, construir dois museus que eram necessários no contexto cultural da época, propor uma crítica às narrativas sobre a nossa origem cultural, em um mesmo gesto, a partir de uma inovação institucional de caráter experimental e instituinte. O **Museu do Índio** estava precarizado, havia perdido sua sede, que ficava no local onde hoje fica a Aldeia Maracanã, porque o metrô ia passar embaixo dela. O **Museu de Imagens do Inconsciente**, no Engenho de Dentro, constituído a partir do trabalho da **Dra. Nise da Silveira**, estava funcionando sem as condições para se fazer como museu de fato. O **MAM** tinha perdido 50% do seu acervo e sido abatido na sua estrutura física fortemente pelo trágico incêndio que o atingiu em 1978. Então, como alternativa à reconstrução do MAM, que já se via envolvido em debates acerca de sua atuação desde o início da década, Pedrosa propos integrar esses três museus e que fossem criados mais dois museus, o **Museu das Artes Populares**

e o Museu do Negro. Ele desenhou um círculo, em volta do qual colocou as cinco instituições em roda, e no meio um centro de atividades experimentais e de pesquisa, um centro comum. Esse diagrama foi bem importante no desenho da exposição Com todos os limites de Pedrosa, de sua geração, de sua classe, podemos dizer que estava latente nesse projeto a revisão, por um lado, da ideia de origem do Brasil, e por outro, a reinvenção da ferramenta museu, da função social dos museus e da própria arte.

As experiências mais radicais que eu vivi sobre isso na pesquisa para os Ensaios para o Museu das Origens foram a rede de museologia indígena do Ceará e o movimento negro organizado de Minas Gerais, em especial de Ouro Preto, mobilizado por lideranças como Du Evangelista, da Mina Du Veloso, Sidneia Santos e Douglas Aparecido, do Coletivo Outro Preto, e o trabalho que vem sendo coordenado pelo curador, pesquisador e Padre Mauro a partir da experiência do Müquifü, um museu na periferia de Belo Horizonte. Nesses dois casos, tivemos a sorte de acompanhar fóruns e processos de discussão acerca da ferramenta museu mobilizados por essas comunidades, como o IV Fórum da Rede de Museus Indígenas do Ceará e o seminário Museus Mineiros no Divã, que nos deram uma compreensão mais ampla do que estava em jogo no fazer e na crítica aos museus hegemônicos nessas localidades.

Nessas experiências não existe nenhum tipo de fetiche com relação ao trabalho de arte, não se trata de produzir valor monetário, de fazer do museu e da arte uma pérola, mas de valorizar o que o sistema hegemônico e as políticas oficiais muitas vezes não dão valor. Nesses contextos o museu é mais uma ferramenta de luta, de mudança no sistema de valoração. Eles fazem Museu para poder existir, assim como os indígenas mais velhos do Ceará passaram a existência deles toda negando que eram indígenas para sobreviver, negando a sua ancestralidade, mesmo pertencendo ao território, porque tudo que era indígena era dizimado, hoje em dia eles têm consciência de que precisam afirmar sua identidade para garantir seus direitos, e o museu hoje é visto como uma ferramenta nesse sentido. A questão das tipologias que vocês trazem, é curioso ver como que se faz museu de diferentes maneiras e é curioso também ver como certas tipologias dos museus tradicionais são apropriadas nesses processos, é bem bonito ver esse hackeamento como uma via de mão dupla, um lugar de trocas e não de imposições. Quem faz muito bem esse hackeamento é o Acervo da Laje, que hackeia as estruturas do sistema para aprimorar os seus processos.

Cibele: Dá mais exemplos, Iza, desse hackeamento.

Izabela: Por exemplo, O Acervo da Laje, antes da relação com o sistema de arte, nunca tinha conseguido catalogar as peças de seu acervo. Eles resolveram que para cada exposição que solicitasse a sua participação, eles iam mandar peças diferentes, porque aí o sistema de arte cataloga, limpa, higieniza e devolve para eles embalado, catalogado, organizado, higienizado e eles se valem desse processo para se organizar internamente, e não apenas para cumprir a demanda.

No IV Fórum da Rede de Museus Indígenas do Ceará a gente conheceu projetos de várias etnias, várias experiências de produção de memória e visitou os Museus dos Pitaguary, dos Jenipapo Kanindé e dos Kanindé. Os três se faziam por tipologias muito diferentes de museus, tinham ênfases colocadas em lugares diversos. No museu Jenipapo Kanindé, por exemplo, a gente percebe uma penetração maior da forma museu tradicional, legendas, núcleos, textos de parede, mas, ao mesmo tempo, é um museu de território, que inclui uma lagoa, montanhas, o mar, que recebe a visitação de escolas e grupos, esses dispositivos informacionais os ajudam na mediação; no Museu Kanindé é diferente, os elementos estão expostos como uma grande instalação que conecta tudo, sem balizamentos de legendas, etc. O museu Kanindé começou com uma pedrinha, com uma pedrinha pequenininha que o Cacique Sotero encontrou quando era criança. Essa pedrinha riscava, era um mineral, claramente, não era um carvão, e ela riscava. Ele chegou em casa e falou: “mãe, eu achei essa pedra e essa pedra riscava”; ela falou assim: “meu filho, isso é coisa dos indígenas. Nós somos indígenas, mas nós não podemos dizer que somos!”. E ele guardou essa e outras pedrinhas que ele encontrou. Aí, ele já velho, já cacique, resolveu, em 1995, fundar esse museu começando por essa pedrinha que está lá em lugar de destaque; eles começaram a juntar coisas, a coletar coisas que pareciam importantes para eles, só que numa tipologia muito linda, porque é instalativa. Está tudo nas paredes, tudo que era importante, por exemplo, pele de caça, porque os Kanindé são caçadores, matéria de jornal que saiu sobre o museu... tá tudo numa grande instalação, numa espécie de gabinete de curiosidades. Essa é tipologia Kanindé. Nesse museu, o primeiro museu da rede, eu dei de cara com uma roupa que depois foi reproduzida para estar na exposição que, para mim, é o emblema dessa ideia de “museus urgentes”: **as primeiras roupas que eles vestiram para se caracterizar enquanto indígenas, para afirmar por meio das vestimentas a sua identidade, foram construídas em cima de roupas brancas, camisetas e shorts comuns, que foram cobertos de pena. Esses objetos, para mim, são paradigmáticos dessa experiência, das camadas de violência e dos gestos de reparação que se revelam ao mesmo tempo nesses processos de memória.**

Nos Kanindé, por exemplo, a ferramenta Museu se fez associada à educação, o Museu é colado à escola, é a sua continuação. A comunidade Kanindé tem uma questão geográfica, é serra, é montanha, isso muda a configuração espacial, as casas não estão uma do lado da outra, não tem uma grande praça plana, então, na comunidade Kanindé você sobe ladeira, depois desce ladeira para se reunir. E foi uma comunidade muito dizimada, por estar próxima à Capital, e por ter sido muito invadida pelas igrejas evangélicas. Eles perceberam que o Museu precisava interferir na educação formal, se mobilizaram para construir uma educação especial, uma escola indígena, para se emancipar como comunidade, as outras comunidades também têm escolas assim. **Como é que a produção de direitos gera consciência e gera Museu? O museu é um resultado da luta, do amadurecimento da luta que possibilita uma educação indígena específica, respeitosa daquela tradição. Eles precisaram das ferramentas Escola e Museu associadas para compreender e resgatar sua identidade étnica.**

No museu dos Jenipapo Kanindé, já foi por uma outra perspectiva, que é a do matriarcado. Por ali, o movimento comunitário de mulheres estruturou a produção de direitos e a reconexão com a identidade étnica, tendo Cacica Pequena como liderança principal, e agora suas filhas, que também se envolveram na luta política e ocupam cargos em secretarias de Estado. É uma comunidade na beira do mar, que tem um museu de território, assim como os Pitaguary, que resgataram a ferramenta Museu e a sua etnicidade a partir das questões espirituais, tendo a presença forte do pajé Barbosa, que se foi deixando seus filhos com a responsabilidade do cacicado. Ali, a questão espiritual é que fez o resgate, então o museu lá é o Toré. O Toré é o momento mais museu deles. O museu deles, propriamente, é uma salinha, tem uma configuração mais próxima de um museu turístico, de uma loja, é menos importante enquanto espaço de exposição para eles, do que no museu Kanindé ou mesmo

no museu Jenipapo Kanindé, por exemplo; porque a ênfase é na espiritualidade e no território, na cachoeira, na pedreira. Naquela comunidade, vamos dizer assim, são os saberes espirituais e mágicos que fizeram a ancoragem do resgate étnico. Então, cada comunidade resgatou a ferramenta museu por um lugar e isso gerou museus diferentes.

Como curadora eu aprendi muito nesses processos, que me trouxeram a ideia da curadoria relacional, da curadoria como mediação. A documentação, por exemplo, a questão da preservação e do tratamento dos documentos, da memória documental e material, das narrativas da oralidade, não só dos objetos, mas depoimentos, foi uma grande questão trazida pelas comunidades que estavam fazendo esses museus nos seus territórios. Ao invés de ir lá e pegar algo pronto e inserir na nossa narrativa, em muitos casos o que a gente fez foi ouvir e sistematizar demandas históricas daquelas comunidades. Por exemplo, foi a primeira vez que eles tiveram um mapa com todas as iniciativas da rede, com verbetes, a curadoria da exposição fez isso junto com eles. A gente compilou, organizou vários áudios, vídeos que trazem a memória dos troncos velhos, como são chamados os mais velhos das aldeias, posto que eles estavam se encantando sem deixar registrados os seus saberes, o que era uma grande preocupação deles: Cacique Sotero, Pajé Barbosa e Cacica Pequena foram os focos do núcleo que apresentou o trabalho da rede de museus indígenas na exposição. A Cacica Pequena compõe e canta, ela tem composições lindas, estavam gravadas, estavam até no Spotify, mas nunca ninguém havia transscrito as letras. Então a gente mobilizou a sua transcrição, feita por sua neta, Daniela, e publicou as letras de suas músicas em uma série de livrinhos artesanais, que também traziam textos feitos pela comunidade sobre esses mais velhos, que estavam perdidos em HDs de computadores pessoais. Isso era importante para eles.

A ideia de curadoria relacional, que é a curadoria como mediação, também reivindica o compromisso institucional com o fomento e a sustentabilidade das produções culturais que vai exibir. Com o desenvolvimento dos territórios em que essa produção acontece. Porque o gesto de trazer a produção e as pessoas da periferia para o centro sem se comprometer com o desenvolvimento dessas pessoas, dessas experiências é colonizador, a meu ver.

A autocritica institucional a esse tipo de comportamento também precisa ser feita até porque muitas pessoas representativas de comunidades historicamente alijadas do sistema de arte já não se prestam a participar sem impor condições, sem garantias, então isso não tem sido tão simples em termos políticos e práticos como antigamente. Os indígenas do Ceará não nos deixaram tirar as roupas e os objetos deles de lá. Eles disseram: “Não saiu nada desse museu aqui. Isso aqui é minha família, os objetos são parentes, fazem parte da família”. E tudo o que foi para a exposição teve que ser inventado a partir da relação, da escuta, das demandas deles. Nenhum elemento que foi apresentado estava pronto para ir para a parede. Eu aprendi muito e sou grata por esse contato, não sou mais a mesma curadora de antes.

Cibele: A Antônia Kanindé, que foi uma importante interlocução com vocês, é muito jovem, de uma nova geração, não é?

Izabela: Antônia foi central nessa experiência, me ensinou muito, é uma liderança muito importante nesse momento. Ela é formada pela ideia dos museus sociais, por essa museologia que tem origem na América Latina, mais precisamente em 1972 no Chile de Salvador Allende, e que é praticamente ignorada na revisão atual dos paradigmas dos museus. Antônia é a primeira museóloga indígena do Brasil. Ela não tem nem 30 anos, é de uma

ética e de uma maturidade bonitas de se ver. **Uma coisa que para mim foi índice de que o museu é ferramenta de produção de direitos, foi ter sido acompanhada em quase todas as visitas que eu fiz a esses museus indígenas por crianças e jovens das comunidades, todos perfeitamente conscientes dos processos que estavam mobilizando; uma coisa que eu achei linda, por exemplo, foi participar de um Toré na aldeia Pitaguary todo liderado por jovens e crianças, e ver que nesse Toré também os adultos brincavam; as crianças politizadas, conscientes, ativas na luta, e os adultos com capacidade de brincar em meio a luta, pra mim, foi um índice muito forte de saúde daquela comunidade, sabe? E ver que a ferramenta museu estava apoiando esse processo me deu esperança.**

Joana: E o caso dos museus mineiros?

Izabela: Quando a gente começou o brainstorm para pensar a exposição eu me lembrei logo do Müquifü, o Museu de Quilombos e Favelas Urbanas, construído numa comunidade chamada Aglomerados, no centro de Belo Horizonte. É uma comunidade dentro da capital e eles têm um museu, que é uma igreja e museu, fundado por 14 mulheres negras que queriam uma “igreja de verdade”. Essa comunidade começou a se arquivar, essas mulheres começaram a contar suas histórias a partir de objetos, experiências curatoriais que o Padre Mauro, liderança religiosa da comunidade, ia disparando junto a elas e hoje é uma força instituinte dentro de Minas Gerais. E o Padre Mauro é uma figura muito interessante, porque ele está capitaneando, além do Müquifü, um outro projeto chamado Negricidade, de descobrimento e de escavação arqueológica. O Müquifü é um processo específico com essas 14 mulheres da comunidade de Aglomerados, que é um museu que tem toda uma história, tem a pintura da Capela, tem o acervo do museu, tem a experiência, como o quarto de empregada onde todas elas levaram os presentes de patroa, porque todas eram mulheres que trabalhavam como empregadas domésticas, tem as bonecas que elas finalmente puderam comprar. São histórias de cortar o coração, mas ao mesmo tempo de uma poesia e de uma beleza incrível, porque são elas as narradoras dessa história contada com uma consciência crítica de sua condição que o processo de fazer museu deu a elas. E o Negricidade é um processo de olhar para a capital - porque Belo Horizonte foi uma capital projetada igual Brasília - e ela soterrou o Curral Del Rei, que era a antiga cidade, onde você tinha uma igreja, a Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, que fica na Rua Bahia com uma esquina bem conhecida, que a especulação imobiliária está subindo prédio sem parar. E ele descobriu que a Igreja Nossa Senhora dos Pretos estava enterrada ali e toda irmandade da Nossa Senhora do Rosário, os irmãos desta irmandade são enterrados no entorno

da igreja e então tem corpos pretos enterrados embaixo do asfalto da Rua Bahia. E ele começou a fazer toda uma pesquisa arqueológica de arquitetura, ele conseguiu um arquiteto que lê anotação topográfica velha dos séculos passados para descobrir exatamente o local onde estaria essa igreja. Eles embargaram a construção de um edifício e estão escavando essa história toda, ele conseguiu que a universidade fizesse um projeto em 3D e ele começou uma espécie de grande caravana que se chamava Museus Mineiros no Divã. E nós chegamos nesse momento: o Müquifü, um museu de favela, uma capela dentro de uma favela, botando museus grandes, hegemônicos, como o Museu da Inconfidência, o Museu Mineiro, todo mundo no divã, porque eles não queriam mais serem representados por grilhões, por imagens de subalternização que continuam a encobrir a fabulosa contribuição tecnológica, cultural e política dos negros na constituição do Brasil. Nesse seminário eu fiquei sabendo que o movimento Negro de Ouro Preto havia mobilizado, entre outras conquistas muito significativas, a mudança da bandeira da cidade, em 2005, que tinha anteriormente as inscrições racistas em latim - precioso ainda que negro - e hoje tem a seguinte frase: precioso ouro negro. Eu acho isso de uma importância tão grande, como é que a gente não sabia disso?

Nessa exposição, a gente pode vivenciar muitos processos nesse sentido. O que é a memória da ditadura, por exemplo, que aparece na relação com o Memorial da Resistência - um exercício não feito que recentemente mostrou com violência os efeitos dessa falta de reparação. Quantos arquivos fundamentais não revistos existem? Quantos gestos e comunidades importantes sem visibilidade? Porque estamos sempre voltando aos mesmo lugares de pesquisa, aos mesmos nomes e artistas? Não faz sentido.

E pensando na articulação passado-presente-futuro: **é muito complexo pensar no futuro das instituições no Brasil. A fragilidade institucional nossa é um problema central, é um problema que a gente vê que só se agrava no campo cultural**, e sobre a questão do passado, acho que **existe uma genealogia gigantesca de gestos urgentes no campo da memória dos museus. Ela é ignorada solenemente**. Isso está claramente colocado no movimento que se chamou, em 1972, de museologia social, depois de nova museologia, a partir de documentos como a Carta de Santiago, redigida naquele ano, e de seus desdobramentos, como a Declaração de Quebec, que é uma segunda carta, de 1984, e foi a continuação dessa perspectiva latino-americana; era a reivindicação de uma perspectiva latino-americana para a construção e a revisão dos museus.

Existe um passado, existe uma genealogia que é ignorada estrategicamente pelo campo

hegemônico, pelas forças elitizadas e estabelecidas, vamos dizer assim. Existe um passado, existe um presente, o futuro é incerto porque não se quer que essas experiências críticas da ferramenta museu floresçam, porque não se tem de fato um compromisso institucional e governamental com esses acervos e com as comunidades que os produziram, apesar do engajamento de pessoas e grupos que salvaguardaram de forma heróica patrimônios fundamentais de nossa cultura, hoje e historicamente. No Museu do Índio eu passei meses selecionando todas as peças que foram para a exposição, e tive ajuda valiosa de pesquisadores como Elena Guimarães, que, dentro do possível, tentaram vencer com seu esforço essa precariedade característica dos museus brasileiros. Eu pesquisei por meses em um museu que estava fechado há dez anos e que se possui o maior acervo de cultura material dos povos indígenas brasileiros - um museu fechado por dez anos, como pode! Isso só reitera a violência que está na base do gesto que dá origem a um certo tipo de museu. Apesar dos processos de reparação hoje em marcha naquele museu, especificamente, ele está fechado há dez anos e nós, as pessoas não indígenas, ficamos em silêncio.

Entre 2014 e 2016, eu coordenei junto com Jessica Gogan um projeto chamado Arte_Cuidado. Basicamente, ele era estruturado a partir de iniciativas na interface do campo da arte com o campo da saúde mental. Foi um projeto feito em parceria com muitas pessoas e instituições, quando eu estava dirigindo o Centro de Arte Hélio Oiticica - CMAHO. **Foi impressionante notar que havia instituições com 25 anos de atuação que nunca haviam se arquivado, que nunca haviam olhado para seus processos de trabalho como um patrimônio cultural, que nunca tinham sequer redigido um texto sobre a sua própria história.** Por que você acredita que não havia esse interesse? Claro que havia, mas essas pessoas trabalhavam o tempo todo no *fio da navalha*. Elas trabalhavam e seguem trabalhando hoje em dia na precariedade

total, com as instituições acopladas nas suas veias, carregando, como se diz, suas instituições nas costas.

Os movimentos que se fazem de forma independente e crítica estão sempre na luta pela sobrevivência e as instituições hegemônicas competindo entre si por recursos e reconhecimento, numa retroalimentação alienada dos sistemas cultural e de arte. Essa fragilidade institucional só permite autonomia na base da precariedade, se você tem patrocínio, alguma estrutura, a moldura institucional vira quase uma prisão. Sem uma política de caráter público, adequada para apoiar a continuidade das iniciativas, você não consegue ter os dois: ou você faz sem dinheiro um trabalho livre, experimental, um trabalho que não está a serviço do capital, ou seu espaço começa a ter alguma estrutura e isso resulta em uma disputa de poder e em constrangimentos que não te dão mais autonomia para fazer nada radical.

Eu encontrei isso na própria gestão do CMAHO, que é um centro cultural da prefeitura do Rio com um histórico muito irregular, que também não cuidou da sua memória. Então, isso eu acho que é fruto de um problema estrutural brasileiro, de todos os campos. Por que você chega em escolas que têm, teoricamente, a mesma estrutura, e uma escola é maravilhosa e a outra é ruim? Porque são pessoas comprometidas com a escola boa que estão lá. Mas será que uma pessoa que entrega a vida, a saúde, por uma instituição que deveria ser mantida com qualidade por uma política pública está certa ou ela tá fazendo o papel que deveria ser garantido pelo Estado? E eu me perguntei isso, depois de dez anos à frente de vários projetos e instituições no Rio de Janeiro - nosso papel é mesmo cumprir as lacunas ou dizer que as lacunas estão ali e batalhar pelas políticas cabíveis? Porque as coisas ficam funcionando trinta anos na base do sangue das pessoas. E aí não se cresce, não se faz memória, se perdem as coisas mais importantes, a gente adoece...

Eu acho que existe uma entropia programada pelas forças instituídas no poder que resulta na fragilidade institucional que caracteriza o campo cultural no Brasil. As instituições não conseguem ter consistência interna para dar conta da questão da memória, na maioria das vezes, pela precariedade, no caso das institucionalidades minoritárias, ou pela pressão por produtividade incessante, no caso das instituições estabelecidas, que atropelam a si mesmas. Existe uma política de apagamento que imputa a desestruturação das institucionalidades minoritárias brasileiras, como os pontos de cultura e memória, por exemplo, e que, por outro lado, injeta muitos recursos se investimentos em certas instituições hegemônicas, obviamente mantida por jogos de poder que sempre definiram o que era cabível, passível e digno de ser guardado, rememorado, vendido e celebrado. Mas aqui cabe resgatar a máxima de Andrea Fraser: a instituição somos nós! Enquanto agirmos da mesma forma como agentes do campo institucional cultural, enquanto não mudarmos a mentalidade e a forma de fazer das pessoas que estão à frente desses lugares de poder, isso não vai mudar.

Na minha tese, o último capítulo chama-se: **Fazer instituição como crítica**, que foi algo que eu elaborei a partir da minha experiência institucional, do contato com experiências feitas nas margens do campo da arte com outros campos, como da saúde mental, como mencionado anteriormente, e com o pensamento de Mário Chagas, que é sem dúvida uma referência nesses debates sobre museu e no campo da ação também, foi um dos criadores do Ibram. É um pouco um conceito que eu inventei para dar conta disso, pois no nosso caso, diante da fragilidade institucional do campo cultural brasileiro, não se trata de destituir a instituição, porque nós precisamos delas, mas de **fazer instituição enquanto crítica, propor, criar no campo institucional de forma crítica**. E eu acho que esses museus comunitários, essas experiências ligadas à museologia social estão inscritos dentro dessa ideia. Porque não é o caso de

se fazer a crítica institucional clássica em que você tem um sujeito crítico de fora, que é o artista, um dispositivo crítico, que é a obra de arte, e um objeto da crítica, que é a instituição. **Fazer instituição como crítica implica em um trabalho por dentro das instituições, ainda que seja dentro e contra.**

E a gente tem um passado, a gente tem uma genealogia de fazer a instituição como crítica no Brasil e na América Latina, que, a meu ver, deve ser resgatada nesse impulso renovado de crítica aos modelos dos museus. **Vem daí a atualidade de Mario Pedrosa, que quisemos mobilizar com a elaboração da exposição Ensaios para o Museu das Origens, a sua perspectiva instituinte, que ele exercitou intensamente, buscando alternativas nos campos da cultura e da política, ousando instituir de outra forma, a partir das urgências, como vocês estão propondo.** Eu prezo demais a trajetória do Mario Pedrosa, porque ele preservou a sua autonomia crítica até o fim de sua vida, pagando o preço por isso, obviamente, e não é à toa que ele também ficou lateral, apesar do reconhecimento que teve em vida. Ele é um pensador do Brasil tão importante e quase ninguém o conhece, talvez porque ele fosse mesmo um dissidente nato e isso causa, como se diz; há poucos anos não havia sequer livro no mercado editorial sobre ele, situação que vem mudando lentamente. Foi esse apagamento de seu pensamento que me mobilizou a fundar, junto com minha querida Glaucia Villas Bôas, a Plataforma Mario Pedrosa, em 2018, e a seguir discutindo o seu legado. Hoje eu estou muito mais conectada com experiências fora do campo da arte do que eu estive na época da minha tese, que se chama Arte como trabalho (e vice-versa), muita coisa eu já reelaborei de outras formas, mas essas ideias então um pouco lá.

A pesquisa que culmina na exposição não é uma coisa que eu decidi: agora vou pesquisar o campo da museologia, das políticas da memória. Não foi isso. Foi o meu embate com o campo institucional, foi a tentativa de fazer um trabalho instituinte no campo institucional como artista e depois como curadora e gestora, que me levou a tudo isso. Há dez anos eu pesquisei a proposição feita por Mario Pedrosa para a fundação do Museu das Origens, que eu conheci em 2014, seu contexto e seus desdobramentos. Naquele ano, eu fiz uma exposição no CMAHO, do qual eu era também diretora, que foi bem importante para redefinir os rumos do meu trabalho, que impactou definitivamente o processo de gestão da instituição, apesar de ter pouca visibilidade e poucos recursos, chamava-se *Bandeiras na Praça Tiradentes*. A exposição teve como foco o resgate da história da bandeira *Seja marginal, seja heroi*, de Hélio Oiticica, e significava uma espécie de resposta às manifestações de 2013, era uma forma de tornar a instituição mais permeável à rua a fronteira institucional daquele espaço, que levava o nome de Oiticica e que já não abrigava mais as suas obras. A bandeira-estopim da exposição apareceu em 2013 muito remixada - seja estudante, seja heroi; seja professor seja

herói, até seja gari, seja heroi rolou, no contexto da greve dos garis que aconteceu no carnaval de 2014 e deu origem à campanha para vereador de uma das lideranças do movimento. Também foi muito significativa a presença do Coletivo Norte Comum, muito atuante no campo político-cultural carioca em 2013, que foi trazido para uma residência no espaço durante o processo de curadoria e pesquisa da exposição, que estava sendo mobilizado por toda a equipe.

A partir do resgate da história da bandeira de Oiticica, feita em 1968 por ocasião do *happening Bandeiras* na praça General Osório, como descobrimos, fomos resgatando outros movimentos de rua feitos na interface da arte com outros campos e chegamos até a manifestação pela reconstrução do MAM, de 1978, contexto no qual o Museu das Origens foi proposto por Pedrosa. Desde então eu não parei de adensar essa pesquisa que conformou um núcleo organizado sob minha curadoria na exposição *AI5 50 anos. Ainda não terminou de acabar*, em 2018, realizada pelo Instituto Tomie Ohtake, a convite do curador Paulo Miyada; nós ganhamos o prêmio Jabuti com o catálogo da exposição, em 2020. E em 2023 fizemos os Ensaios para o Museu das Origens juntos, também na companhia de Ana Roman e essa pesquisa foi novamente ampliada para conformar grande parte do núcleo do Museu de Arte Moderna presente na exposição, e se expandiu para tantas outras experiências...um longo percurso! Eu realmente tenho dúvidas sobre a potência crítica de uma exposição produzida no âmbito institucional hegemônico hoje, tudo parece domesticável, ainda mais em São Paulo; mas o fato de vocês retomarem a exposição Ensaios para o Museu das Origens nessa pesquisa e nesta publicação me ajuda a crer que esse exercício de pensar as políticas da memória e de propor a partir de muitas experiências outro caminho para desenvolvimento dos museus não serviu apenas aos discursos bem intencionados das instituições, mas também à sua crítica.

Eu não posso esquecer de dizer que quem me apresentou o pensamento de Mario Pedrosa foi minha grande mestra, Glória Ferreira, com quem tive a sorte de trabalhar por 20 anos da minha vida, primeiro como aprendiz e depois como parceira, com quem editei alguns livros a partir de 2002, e também realizei a pesquisa para o livro que o MoMA editou sobre Pedrosa, publicado em 2016. Salve sua memória, Glória Ferreira presente!

O Museu das Origens, para mim, é um projeto que antecipa um pouco essa perspectiva trazida pela ideia de democracia cultural, para usar um termo atual, que começou a ser discutida nos processos de redemocratização do Brasil no final dos anos 1970, mas que até hoje não se aprofundou sendo o pós manifestações de 2013 a abertura de uma brecha para a retomada dessas discussões. Outra brecha como essa foi aberta pelos coletivos de artistas que se espalharam por todo o país no final

da década de 1990 e início dos anos 2000, movimento que me formou, com sua ênfase na crítica institucional, na ação performativa em detrimento do objeto de arte, no caráter público da arte, mas que não tinha esse caráter social mais amplo trazido em 2013. A atuação dos coletivos era pautada por uma crítica institucional mais restrita ao sistema de arte, não racializada, que não enfrentava as questões de gênero de forma geral.

A reivindicação que está posta no projeto de Pedrosa como pano de fundo é a democratização da ferramenta museu e da ferramenta arte, a ampliação do direito à criação, do trabalho no campo da arte como forma de emancipação de si, de auto organização, de autodeterminação, de uma vida livre em que a criação é o modo de se viver. Isso é o que ele está querendo dizer, como fica claro também no projeto da exposição Alegria de viver, alegria de criar, de 1977, feito por Pedrosa em parceria com Lygia Pape, em que ele associa o modo de vida dos povos indígenas a essa criação como modo de vida. Tem um texto lindo feito a partir de um depoimento de Pedrosa, que estava na exposição, eu cito no meu texto que está no catálogo, chamado *MAM como comunidade*, de 1980. Foi de uma riqueza o debate em torno da manifestação para reconstrução do MAM, era de uma riqueza porque era ampla discussão, porque se tratava de refundar o campo dos museus, da arte, naquele momento de redemocratização, não era só reconstruir o MAM. O Mario sempre pensava na perspectiva instituinte e ele sempre pensava no Brasil, no projeto desse país, não era uma coisa pequena. **Ele estava querendo que a arte participasse do processo de redemocratização do Brasil, que o museu fosse a grande casa de encontro de uma comunidade de artistas para além do sistema de arte.** A ideia do *MAM como comunidade* é a ideia da arte como comunidade, do museu como ferramenta de fazer outro comum.

Acho que Mario Pedrosa já reconhecia há mais de 50 anos esses limites do sistema de arte quando se perguntou o porquê de as pessoas representativas das forças culturais e políticas que estão na nossa origem não terem espaço de representação nos museus e propôs a fundação do Museu das Origens. Ele estava reivindicando uma mudança muito estrutural que não foi compreendida à época ou foi mesmo rechaçada, porque implicava na desestabilização da ordem instituída. Essa perspectiva instituinte, a meu ver, é a grande contribuição de Mário Pedrosa como crítico, como pensador, como militante. Ele nunca se prestou a se associar ou a “jogar pedra de fora sem se comprometer” com a transformação das estruturas que ele julgava opressoras, e eu acho essa sua opção existencial atualíssima. Eu não tolero mais discurso sem prática. Eu não aguento mais essa passação de pano, essa limpeza de barra sem compromisso nem das pessoas, nem das instituições. Eu acho que nós estamos num momento limite, a pandemia mostrou quão miserável é esse país e que algumas mudanças não podem ser mais adiadas.

E para isso acontecer, cada um de nós tem que se comprometer, não apenas nos grandes trabalhos, mas nas nossas práticas cotidianas mais simples, nas nossas relações pessoais também, com algo maior que é o aprofundamento da democracia no Brasil - em última análise, é essa urgência que está latente no projeto do Museu das Origens e na pesquisa de vocês. Se você for ler a documentação e os textos de Pedrosa, vai entender que ele estava reivindicando isso. E ele foi entendido como um velho gagá, como uma pessoa que se desencantou do campo da arte. Coisa nenhuma! Ele tinha a maior fé no campo da arte até o último dia da sua vida, por isso reivindicava um papel social para esse campo na redemocratização do país. O que ele tinha em mente era a defesa de uma ideia de arte que não está a serviço do mercado, de uma ideia de museu que está a serviço da vida, pois, como diz o outro Mário, o Chagas, um museu que não serve para a vida, não serve para nada.

**Existe uma genealogia
de gestos urgentes
na memória dos museus,
ignorada solenemente**

**Instituições culturais
acolhem corpos e obras
mas não acolhem
os modos de fazer
das culturas indígenas
e de matriz africana**

3. Escolas de Testemunhos e a Construção Coletiva da Memória

Quando fomos convidadas pela Ana Pato* para participar da exposição “Meta-Arquivo – Espaço de Escuta e Leitura de Histórias da Ditadura no Brasil”, em 2019 (exposição realizada no Sesc Belenzinho em parceria com o Memorial da Resistência), nos deparamos com um território vasto e desconhecido. A proposta de entrar em arquivos da ditadura, tanto do poder quanto da resistência, abriu um mundo novo diante de nós. Embora já trabalhássemos com narrativas, corpos e espaços urbanos em disputa há anos, esse convite nos fez entender pela primeira vez o arquivo como matéria-prima.

Ao explorar os arquivos da ditadura, o que nos chamou a atenção foi o Programa Coleta Regular de Testemunhos, do Memorial da Resistência. Nossa encontro com esse arquivo ressoou profundamente, revelando uma potência que extrapolava o passado. Ao escutarmos as vozes de quem viveu aquele período, percebemos o quanto essas experiências ecoavam no presente. As marcas da ditadura, com sua violência e silenciamiento, ainda se fazem sentir no genocídio da juventude negra, na perseguição a movimentos sociais e na criminalização de formas de resistência.

Nosso trabalho como artistas sempre esteve ligado ao corpo, à escuta e à construção coletiva. Compreendemos que cada ser é uma escola e que, ao dar espaço ao testemunho, nos tornamos alunos dessa pedagogia viva. Mas a experiência com o arquivo nos confrontou com uma dimensão distinta: a materialidade do arquivo, frequentemente associada à ideia de um repositório estático, revelou-se dinâmica e atravessada por tensões. O desafio foi reconhecer a presença do corpo como um vestígio que persiste no documento, evidenciando que o arquivo não é apenas um registro do passado, mas um campo de forças que atualiza ausências e produz novos sentidos.

* **Ana Pato** é diretora do Memorial da Resistência de São Paulo. É doutora pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo e mestra em Artes Visuais pela Faculdade Santa Marcelina. Foi curadora das exposições Yona Friedman: Democracia (2021**); Meta-Arquivo: 1964-1985. Espaço de escuta e leitura de histórias da ditadura (2019); 20º Festival de Arte Contemporânea SESC_Videobrasil (2017); Quanto Pesa uma Nuvem?, de Giselle Beiguelman (2016); e curadora-chefe da 3ª Bienal da Bahia (2014). É autora do livro “Literatura Expandida: arquivo e citação na obra de Dominique Gonzalez-Foerster” (2012) e organizou o livro “Mabe Bethônico: documentos - arquivos e outros assuntos públicos” (2017). Em suas pesquisas, dedica-se às relações entre arte contemporânea, arquivo e memória.

A partir disso, criamos a obra-dispositivo “Escola de Testemunhos”. Se o testemunho é uma escola, como aprender a partir dele? O que aprender? O que uma testemunha está ensinando?

Nesse percurso, aprendemos que preservar a memória não é apenas conservar, mas movimentar. O gesto de entrar em um arquivo, puxar fios, sacudir o pó, mexer nas lacunas – tudo isso é parte de um processo de transformação. A memória não está nos documentos empoeirados, mas no ato de confrontá-los, reimaginá-los e reconstruí-los junto a outros corpos, outras vozes.

O arquivo se tornou, para nós, um campo de disputa e criação. Ao trabalharmos com os testemunhos da ditadura, fomos forçados, por exemplo, a encarar as ausências: corpos negros, indígenas e periféricos que raramente aparecem nas narrativas oficiais. O arquivo revelou não apenas aquilo que foi lembrado, mas, tanto quanto, o que foi esquecido.

Escola de Testemunhos é um dispositivo artístico-educativo criado pelo Grupo Contrafilé que parte da premissa de que cada pessoa é uma escola e, portanto, que possui sabedorias e sensibilidades próprias e profundas, que dizem de uma singularidade ao mesmo tempo em que expressam processos sociais e coletivos.

Na exposição “Meta-Arquivo – Espaço de Escuta e Leitura de Histórias da Ditadura no Brasil”, de 2019, a instalação que ativou a Escola de Testemunhos era composta por uma mesa-lousa, na qual aconteceram três aulas-performances criadas no encontro entre pessoas que testemunharam a ditadura e convidados que reverberavam as questões trazidas, no momento atual. Optamos por dar luz à histórias de resistência à ditadura marginalizadas no interior da própria resistência, como dos movimentos negros, LGBT+ e indígenas. Aqui, trazemos um trecho da conversa entre MC Kric e Roberta Estrela D’alva.

Na exposição “Mulheres em Luta! Arquivos de Memória Política”, que ficou em cartaz no Memorial da Resistência de São Paulo de outubro de 2023 a julho de 2024 e que abordou a resistência de diversos coletivos de mulheres à última ditadura civil-militar no Brasil, chegando ao tempo presente, Escola de Testemunhos foi ativada a partir de vozes que nos convidaram a aprender, escutar e refletir sobre questões da memória e da resistência tendo o testemunho como ferramenta de luta e memória. A troca revelou como as histórias individuais, quando contadas e ouvidas, se transformam em um poderoso instrumento de denúncia e construção coletiva, preservando memórias que o Estado tenta apagar e reforçando a urgência de seguir lutando por justiça e reparação. Os encontros foram abertos, realizados no espaço expositivo e todas as pessoas foram convidadas a tomar notas em placas de lousa, participando de um registro coletivo das potências ensinadoras das aulas.

A saga do MC Kric: do corpo marginal ao corpo político

Aula-Performance com Kric Cruz e Roberta Estrela D'Alva

A aula-performance conduzida por Kric Cruz e Roberta Estrela D'Alva*, nasceu do nosso encontro com o testemunho de Kric no arquivo Coleta Regular de Testemunhos, do Memorial da Resistência de São Paulo. A experiência revelou conexões entre a violência estatal, o racismo estrutural e a história do encarceramento no Brasil, expondo a continuidade histórica entre a ditadura militar e o extermínio de corpos negros e periféricos na atualidade.

Kric, que estava com 62 anos em 2019, narra em seu depoimento, quatro décadas de prisões e perseguições, desde a infância marcada por torturas no DOPS, aos 14 anos, até a sua politização e transformação pela arte. Seu testemunho revela as hierarquias raciais no sistema carcerário, destacando a distinção entre “preso político” e “marginal comum” – um reflexo da estrutura colonial e racista que determina quais corpos são reconhecidos como sujeitos políticos e quais permanecem descartáveis.

.....

* Roberta Estrela D'Alva é Atriz-MC, diretora, pesquisadora e slammer. Membro fundadora do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos e do coletivo Frente 3 de Fevereiro. Idealizadora e slammaster do primeiro “poetry slam” brasileiro e curadora do Rio Poetry Slam-FLUP, primeiro poetry slam internacional da América Latina.





Krik Cruz

Kric: Eu era criança, tinha 14 anos. Para mim isso é criança. Eu fui encapuzado e torturado até de madrugada no DOPS com essa idade. Bom, tenho que começar desde o começo para vocês entenderem esse processo... Eu não fui criado com meus pais, eu fui criado dentro de um lar onde era culpado de tudo, o negrinho culpado de tudo. Qualquer coisa era motivo de pancada. Eu tinha vontade de conhecer o mundo lá fora e só existia um meio. Ninguém iria me buscar, não ia vir pai nem mãe. E tinha a história de que a gente só saía do Juizado de Menores com 21 anos. Então, com dez anos eu fugi pra rua. Mas na rua as coisas estavam acontecendo... a polícia perseguindo todo mundo, prendendo até trabalhador, por causa da lei da vadiagem. Naquela época, se você estivesse dormindo numa calçada na rua, o Juizado te prendia e levava para o Recolhimento Provisório de Menores (RPM). O “lar” em que eu morava, por exemplo, era comandado pela Polícia Militar, na base da truculência, da violência. Não tínhamos afeto de ninguém, nunca apareceu uma assistente social para conversar, como nos dias de hoje. Era tudo na base da fila e da porrada. Eu olhava para o muro e pensava: “um dia eu vou pular esse muro!”. E a “turma da política” nos deu uma lição, eles assaltavam banco para angariar fundos para a luta. E a gente pensava: “vamos assaltar banco também, cara! Vamos assaltar joalheria também! Vamos se armar!”. Nós moleques, com 10, 11, 12 anos... Perdi muitos amigos no caminho. E a gente não entendia mesmo o que estava acontecendo, era uma loucura, víamos a cavalaria a todo momento na rua, perseguições. Tinha homens de preto que eram da polícia, do DOPS, e tinha o pessoal clandestino, o que hoje é chamado de miliciano, na época era o Esquadrão da Morte. Eles estavam matando gente, jogando pessoas em outro lugar. “Antes de morrer, vamos nos defender”. E como se defender? As armas estavam nas mãos dos guardas noturnos, das baratinhas, as baratinhas eram os PMs que andavam de Fusquinha. “Vamos assaltar esses caras, vamos se armar”. A gente sabia que precisava se defender, mas não sabia o que estava acontecendo politicamente. E começamos a nos armar mesmo. Mas nós não vivíamos muito tempo na rua, não demorava muito, estávamos presos de novo, respondendo por diversas coisas, pelo que fizemos e pelo que não fizemos, na maioria das vezes pelo que não fizemos. Tudo vinha para cima da gente: “Esse aí está pedindo há muito tempo. Esse negrinho aí é o culpado”. Eu nasci culpado, cresci culpado e naquele momento [no DOPS] eu estava sendo culpado de coisas que eu não entendia. Eles queriam coisas que eu não poderia contar, porque eu não sabia! Imagina um escravo no tronco com um montão de gente vendo... Eles me algemavam a perna, me penduravam num gancho lá em cima, me batiam até de madrugada com fio. Como eu ia responder alguma

* Se refere aos presos políticos, pessoas presas por atuarem contra a ditadura militar.

coisa? E eu não podia entregar ninguém, mesmo porque, se eu entregasse alguém, morria como “cagueta”. Então, nós éramos como produtos pendurados na parede, servindo de exemplo para os presos políticos. E as conversas daquelas pessoas... Elas conversavam de uma forma que pareciam “doutores”, muitas vezes a gente não entendia. Me lembro de uma pessoa que cuidou de mim, conversou comigo, eu era uma criança, estava machucado.

E ali a gente estava servindo a isso, para que os presos políticos vissem e se perguntassem: se eles estão fazendo isso com aquele moleque, o que vão fazer comigo? E existia um movimento muito forte, de outros países, de denúncia do que estava acontecendo no Brasil, então, a polícia também entendia que “esses daqui [marginais comuns] podem ser torturados até de madrugada, a gente mata e joga em qualquer lugar que ninguém vai reclamar por eles”.

Eles traziam uma fileira de presos para assistir o espetáculo. Vamos entrar que o teatro vai abrir as cortinas, agora vocês vão ver um espetáculo interessante. Para os atores da tortura podia ser interessante, para quem estava sendo torturado, era um massacre, e para os que assistiam era tortura psicológica. Difícil de entender a mente do torturador... e a nossa mente marginal suportando tudo aquilo.

Entre as pessoas presas que estavam ali assistindo a tortura, a uma distância assim, de um metro e meio de mim pendurado, não tinha um negro! Não tinha um negro. O negro estava pendurado.

E entre os que estavam me torturando, tinha negros. Negro torturando negro. Tinha um enorme, o mais sádico. Ele era do DEIC (Departamento Estadual de Investigações Criminais), mas tinha uma associação com o DOPS. Eles tinham uma casa de tortura, que não era ali, as pessoas levadas para essa casa depois sumiam. Os sádicos, não podemos dizer que eram todos brancos. As pessoas perseguidas sim, eram brancas. Não tinha um negro para ser torturado entre os presos políticos, mesmo porque era impossível o negro entrar numa faculdade. Hoje eu entendo, não entendia na época, porque não tinha nenhum preto sentado entre os presos políticos.

Roberta: Não gente, 14, 12 anos! Quando você fala do torturado, do preso político, penso na “Necropolítica” do Achille Mbembe, professor camaronês, e no conceito de “vida nua”, do Agamben, que é a vida matável. Tem uma coisa que está ainda abaixo desta vida matável, então, tem uma vida que importa menos e tem uma que importa menos ainda, que é a isca.

“A guerra, afinal, é tanto um meio de alcançar a soberania como uma forma de exercer o direito de matar. Se considerarmos a política uma forma de guerra, devemos perguntar: que lugar é dado à vida, à morte e ao corpo humano (em especial o corpo ferido ou morto)? Como eles estão inscritos na ordem de poder?” (MBEMBE, 2016, p. 123)

“No mesmo passo em que se afirma a biopolítica, assiste-se, de fato, a um deslocamento e a um progressivo alargamento, para além dos limites do estado de exceção, da decisão sobre a vida nua na qual consistia a soberania. Se, em todo Estado moderno, existe uma linha que assinala o ponto em que a decisão sobre a vida torna-se decisão sobre a morte, e a biopolítica pode deste modo converter-se em tanatopolítica, tal linha não mais se apresenta hoje como um confin fixo a dividir duas zonas claramente distintas; ela é ao contrário, uma linha em movimento que se desloca para zonas sempre mais amplas da vida social, nas quais o soberano entra em simbiose cada vez mais íntima não só com o jurista, mas também com o médico, com o cientista, com o perito, com o sacerdote” (AGAMBEN, 2002, P. 128)

Quando uma pessoa negra testemunha que é a isca, volta a escravidão, é racial. Mesmo que pensemos “tinha um negro torturando”, esse é o negro do filme Django Livre do Tarantino, é o Samuel L. Jackson, é uma exceção. É o capitão do mato, que às vezes era negro. Não dá para pensar nada no Brasil por fora da questão racial, os 400 anos de escravidão perpassam toda a história, vivemos seus resquícios. E como afirma Vera Malaguti na entrevista para a Frente 3 de Fevereiro que está no documentário Zumbi Somos Nós, do qual eu e a Cibele [do Grupo Contrafilé] somos também autoras: “Quando a polícia brasileira foi criada, sua função primordial era controlar escravos, reprimir quilombos e ajuntamentos e açoitar escravos em locais públicos. No primeiro presídio, 95% dos presos eram escravos”. O Haiti é aqui... A gente sabe como tratam os presos. Quem está encarcerado hoje no Brasil? E este escalão que vale menos ainda, ainda serve para alguma coisa na necropolítica, porque tem uma vida que não serve pra nada e BUM! É apagada. A isca precisa existir para ser a isca, precisa estar lá viva, mesmo que seja para ser torturada. São escalas de desumanidade: isso é coisa, isso é mais coisa e isso é nada, porque é matável. E Kric, **você poder hoje falar de tudo isso que viveu... você é um documento vivo, memória viva num corpo, uma voz que fala sobre um corpo que viveu tudo isso.** Obrigada! É muita coragem mesmo. Por isso se tira das escolas brasileiras a história da África, não se cumpre a Lei 10.639, porque a relação é direta. Se damos essa “arma” nas escolas, é impossível que os estudantes não façam essa relação. E mesmo diante de tudo isso, ainda existe no Brasil um modo de justificar, “se o menino estivesse na escola, isso não tinha acontecido”. Mas em que escola?

Kric: É preciso entender porque eu não estava na escola. No lar onde cresci, existia a opção de ir para a escola. Mas íamos para a escola levando tapa. Eu passava em um lugar, tomava um tapa,

passava em outro, outro tapa. Apanhava a todo segundo. Eu esperava na fila para tomar um café, “entra na fila aí, moleque”, outro tapa que derrubava o café. Eu ia para a escola para fazer o quê? A gente vai passar a vida justificando o injustificável. É uma coisa que não me sai da memória.

Grupo Contrafilé: Você tem alguma memória da infância, de você brincando?

Kric: Com as lembranças de infância eu choro muito. Não é de dor, é por ter perdido ela. Eu poderia estar brincando e eu estava armado. Minha infância me obrigou a ser um adulto rápido. Nunca consegui brincar, porque desde o Juizado de Menores eu estava sempre maquinando um jeito de pular aquele muro. A gente estava sempre arrumando um jeito de um subir nas costas do outro pra fugir.

Grupo Contrafilé: Você chegou no lar pequenininho?

Kric: Eu tinha meses. Lá no lar existia o berçário. E depois com cinco, seis anos tinha o pátio. A gente ficava no pátio, andando pra lá e pra cá, articulando o próximo passo, arrumando um jeito de fugir. Aprendendo gíria e alguma coisa de quem já conhecia o mundo fora. Era uma mini-prisão, uma prisão de menor.

Roberta: Eu queria te ouvir falar mais sobre punição e justiça, ainda voltando para a ditadura.

Kric: Eu cheguei no Carandiru em 1979, em meio a Anistia ampla, geral e irrestrita, que anistiou torturadores, pessoas que mataram aquele montão de gente, anistiou os presos políticos e as pessoas que estavam fora, mas o preso comum não foi anistiado. O Papa veio ao Brasil e deu o indulto natalino, mas só para preso político. E por que não para o “preso normal”? Porque esses presos não são considerados normais, são considerados anormais, marginais. Quer dizer, quando veio a Anistia eu ainda não entendia muito as coisas. Muita gente foi solta na penitenciária, alguns que moravam no 4, que eram presos políticos, mas isso não atingiu a periferia do Carandiru. Não se ouviu falar de nenhum preso “normal”/“anormal” que saiu. Eu só saí quando ganhei minha liberdade, não precisei passar por condicional, por nada disso, saí livre, devido aos meus trabalhos culturais. Em todo lugar que eu passei, fui fazendo um trabalho cultural. Mas Anistia... Serviu para quê? Para que nosso atual presidente* possa falar, e com propriedade, que o Ustra[†] ou outros iguais, não têm culpa. “Eles foram anistiados, por que vocês ficam tocando nesse assunto?”. A Lei da Anistia diz isso, “não é pra tocar nesse assunto mais não. Nesse assunto, não se fala”.

Roberta: É ainda pior o que o presidente fala: “Eu sou a favor do pau de arara, sou a favor da tortura. Se tiver que ir pro pau de arara, se tiver de morrer 10 mil para fazer uma limpeza e arrumar, não tem importância”. E aí corta, Kric com 14 anos no pau de

* Kric se refere a Jair Bolsonaro, presidente do Brasil de 2019 a 2022.

[†] Carlos Alberto Brilhante Ustra foi coronel do Exército Brasileiro e chefe de centros de tortura e assassinato de pessoas que se opunham à ditadura militar.

arara. Esse é o elo que as pessoas perdem. É que nem quando dizem: “É só brincadeira chamar um jovem negro de macaco, vocês estão exagerando”. Só que na outra ponta, a cada 17 minutos, BUM! Um jovem negro é assassinado no Brasil.

Grupo Contrafilé: É um sistema de justiça totalmente distorcido, que culpabiliza, captura ou elimina alguns por fazerem as coisas mais banais e humanas, lhes tirando o direito de fazê-las. Assim, aquele jovem, negro e periférico, não pode simplesmente visitar um amigo; o homem negro, ex-presidiário, que já cumpriu sua pena, não pode circular livremente pela cidade sem ser barrado, humilhado, sempre lembrado de sua condição. Por outro lado, tira de outros a culpa por fazerem as coisas mais perversas, como torturar, matar, fazer desaparecer, esbofetejar uma criança na fila do café, lhes atribuindo, portanto, o direito de fazê-las...

Kric: Eu vivo isso ainda nos dias de hoje. Por exemplo, eu criei um currículo aqui fora. Mas eu posso enviar esse currículo? Para onde?



Roberta Estrela D'Alva



Márcia Gazza

Janaína Teles

Rudinei Borges

Porque compartilhar testemunhos importa

Conversa com Rudinei Borges, Márcia Gazza e Janaína Teles*

Como a experiência de compartilhar testemunhos transforma o modo como enxergamos o mundo, tanto pessoal como coletivamente? Que impacto isso gera, não só nas pessoas que falam, mas também nas que escutam? O que significa testemunhar, para além do relato? É uma forma de educar, de resistir, de construir memória viva. E, quando a escuta vira prática, ela pode mudar os espaços – seja em uma escola ocupada, no teatro ou na pesquisa - ao horizontalizá-los, porque tira o poder de quem fala “do alto” e cria um lugar de troca real.

* **Rudinei Borges dos Santos** (Itaituba, Pará, 1983). Poeta, dramaturgo, diretor teatral. Autor de livros de dramaturgia e poesia, Rudinei é mestre em Educação pela Universidade de São Paulo (USP) e fundador do coletivo de teatro Núcleo Macabéa.

Coordenadora do Movimento Mães de Maio da Leste,

Márcia Gazza teve o filho torturado e morto em 2015.

Ainda hoje luta para conseguir ao menos denunciar o assassinato. Ela encontrou na luta junto a outras mães um jeito de sobreviver.

Janaína Teles é filha dos antigos militantes do Partido Comunista do Brasil (PCdoB), Amelinha Teles e César Augusto Teles. Ainda criança, com cinco anos, foi sequestrada pela Operação Bandeirante (Oban) e levada à prisão junto de seus pais, em dezembro de 1972. É doutora em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Faz pesquisas sobre aparelhos repressivos de Estado, ditaduras na América Latina, mortos e desaparecidos políticos e outros temas correlatos.

Grupo Contrafilé: Vocês acreditam que dar espaço para essas vozes – muitas vezes silenciadas – ajuda a recontar a história de um jeito mais justo e completo? E qual é o papel de cada um de vocês nisso, seja na luta das MÃes da Leste, no teatro ou nos arquivos da história?

Janaína: Eu sou historiadora e militante, atuo na Comissão de Familiares de Mortos e Desaparecidos Políticos e trabalho com a história da ditadura desde 1992, quando comecei a pesquisar a Vala de Perus. Desde então, busco identificar restos mortais, mas até hoje não temos todas as respostas. Meu trabalho com arquivos do DOPS começou em condições precárias, lidando com fichas policiais em lugares infestados de ratos e baratas, ao lado de mães que buscavam por seus filhos desaparecidos. Fiz história oral antes mesmo de saber que estava fazendo, ouvindo essas mães contarem o que sabiam. Mais tarde, formalizei isso no mestrado, entrevistando 33 familiares, principalmente mães, que ainda aguardam por respostas e vivem entre o luto e a luta.

Minha pesquisa revelou histórias impressionantes, como a de uma mãe que mantém o quarto do filho desaparecido intacto, esperando seu retorno. Entreviewei também filhos e filhas de desaparecidos que cresceram sem conhecer seus pais. Muitos deles falam sobre seus parentes no presente, como se ainda estivessem vivos, o que reflete a dificuldade de elaborar o luto sem um corpo ou uma sepultura. A luta dessas famílias continua, porque, enquanto não há identificação dos restos mortais, o crime da ditadura permanece vivo. **Essas histórias precisam ser contadas, mesmo que muitas vezes a história oficial trate essas famílias como derrotadas. Elas são, na verdade, exemplo de resistência e preservação da memória, e cabe a nós continuar ouvindo e registrando essas vozes.**

Márcia: Comecei a militância pela pior dor que uma mãe pode sentir. Em 2015, meu filho caçula, o Renatinho, foi assassinado por quatro policiais da Força Tática durante uma abordagem na Zona Leste de São Paulo. Ele tinha 21 anos. Foi torturado durante 40 minutos, em plena luz do dia. Entregaram ele no hospital três horas depois, já sem vida, com marcas de sufocamento, hemorragia e traumatismo craniano. Eles tentaram maquiar o que fizeram, mas as marcas no corpo do meu filho e o vídeo gravado por uma testemunha não deixaram dúvidas. Nos últimos gritos do meu filho, ele pedia por socorro e avisava: “Avisa minha mãe”. Esses gritos ecoam em mim até hoje, e foi por ele que eu me levantei e comecei a lutar.

Eu mesma fui atrás de testemunhas, na delegacia, no hospital. Se dependesse da polícia, nada teria sido investigado. E percebi que outras mães também viviam essa dor sozinhas, sem apoio,



com medo. Foi aí que nasceu o movimento MÃes da Leste, para acolher, apoiar e dar força umas às outras. Nossos encontros são o lugar onde podemos falar, chorar e relembrar nossos filhos sem medo ou vergonha. **Falar é essencial, porque a dor que a gente guarda e não compartilha só cresce. Quando falamos, algo se acalma dentro da gente, e quando ouvimos outras mÃes, sentimos que nÃo estamos sozinhas. O testemunho mantém viva a memória dos nossos filhos, e enquanto falamos, eles nÃo sÃo esquecidos.** Ninguém nos ouvia, mas juntas encontramos cor numa vida que ficou cinza. Hoje, acolhemos 25 mÃes, mas a luta nÃo é só por nossos filhos que se foram – é pelos jovens que ainda estÃo vivos. Queremos uma polÃcia mais humana, queremos dar oportunidades aos meninos da periferia, porque sabemos que um violÃo, um curso ou um espaÃo de acolhimento pode salvar uma vida. Meu filho queria tirar a habilitaÃo e fazer um curso de mecânica. Ele tinha sonhos, e eu sigo lutando por ele e por todos os outros que ainda podem ter um futuro.

Rudinei: Comecei no teatro no interior do Pará, em Itaituba, a mais de mil quilômetros de Belém. Meu primeiro papel, ainda adolescente, foi o de um torturado, numa peça baseada no livro “Brasil Nunca Mais”. Foi assim que comecei a entender a ditadura, pelo corpo, interpretando. Desde cedo, eu gostava de ouvir as pessoas mais velhas, registrar suas histórias. Vinha de uma casa simples, entrelaçada com a diversidade de migrantes e indígenas que formavam aquela pequena comunidade amazônica. Esse fascínio pela escuta me acompanhou até São Paulo, onde me formei em filosofia e segui na dramaturgia, sempre trazendo essa oralidade, essa encantaria da fala e da palavra escrita. Eu via algo mágico nesse processo – como se, ao registrar uma história ou ao ler um texto, o papel passasse a falar.

Fui aprendendo que há uma espécie de alquimia na escuta – transformar histórias de vida em cena, provocar o documento,

ar corpo ao testemunho. O papel fala, a palavra falada tem encantamento, e a palavra escrita é outro mistério, outro chão. É uma magia difícil de explicar, mas que vejo nas mulheres, nas mães que sustentam sozinhas suas famílias, como a minha. "Arrimo", minha peça autobiográfica, nasce desse processo – uma homenagem à minha mãe e a tantas mulheres brasileiras que sustentam suas famílias sozinhas. Ela ainda não foi encenada por mim, mas no ano passado levei minha mãe para o palco em um festival. A crítica sempre aparece: "Você precisa contar a vitória dessa história". Mas eu não vejo vitória. A favela não venceu. Nós seguimos lutando. E contar essas histórias é, para mim, uma forma de resistir, de não deixar que a experiência da pobreza e da luta desapareça ou seja contada por outros.

árcia: Eu participei de uma peça de teatro itinerante, do coletivo Estopô Balaio, que foi muito importante para mim e para o movimento das Mães da Leste. A peça passava pela comunidade, começava no Brás e terminava no Jardim da Penha, onde eu moro. Durante a intervenção, eu falei da história do meu filho. Muitas mães da comunidade me procuraram depois porque não sabiam o que tinha acontecido. Muitas perderam seus filhos, elas ficaram caladas. Esse espaço do teatro abriu um canal para que essas histórias emergissem.

ara mim, é mais fácil falar do que atuar. Quando eu estou ali, io estou interpretando, estou contando a verdade do que acon- ceu comigo e com meu filho. **Se eu parar de falar, a história ele morre. E eu falo não só por ele, mas por todos os outros** vens da periferia que não tiveram ninguém para contar suas stórias. Falar me emociona, me dói, mas eu sigo porque essa a minha luta.

udinei: Eu fico muito tocado com o que você fala, Márcia, sobre
participar do teatro. Eu sempre me pergunto como é para as mães

verem suas histórias encenadas. O testemunho de uma mãe que perdeu um filho para a violência do Estado tem uma força que atravessa tudo. Não há filtro. Mas quando é um ator, eu me pergunto se isso fere ou ajuda na preservação dessas memórias. A arte tem essa capacidade de ecoar histórias, mas há uma linha tênue entre honrar e explorar essas narrativas.

Janaína: Márcia, quando você disse que ficou louca, isso me tocou profundamente. As Madres de Plaza de Mayo, na Argentina, também eram chamadas de loucas. É um padrão: mulheres que lutam por seus filhos desaparecidos são taxadas de histéricas ou irracionais. A Zuzu Angel, por exemplo, foi uma dessas mães. Ela foi para a porta do DOI-CODI mostrar a foto do filho e exigir respostas. E, como muitas outras, foi desacreditada, chamada de louca. Eu quero te dizer que essa luta é antiga. Desde a ditadura, familiares de mortos e desaparecidos pedem a extinção da Polícia Militar. Essa é uma das principais heranças da ditadura que ainda carregamos, e romper com ela é essencial. A PM foi estruturada como força auxiliar do Exército, preparada para a guerra, não para proteger a população. E enquanto não enfrentarmos essa herança, continuaremos perdendo nossos jovens nas periferias. Eu acredito que precisamos continuar falando, Márcia. Você mencionou que as mães choram juntas, se apoiam. Isso é poderoso. Eu vi isso nos anos 70 com as mães que buscavam seus filhos desaparecidos. Não tínhamos apoio psicológico ou jurídico. Eu mesma fiz mais de 20 anos de terapia por minha conta. O Estado nunca ofereceu isso. Isso precisava virar lei, não projeto ocasional. Sei que parece que estamos sempre perdendo. Mas, como disse o pastor Henrique Vieira, precisamos continuar acreditando que vai melhorar. A esperança é o que nos move. Quem luta tem que ter esperança. Porque, se não tivermos, não conseguimos acordar no dia seguinte e continuar. E eu vejo essa esperança em você, Márcia, na sua luta e na das outras mães.

Escola de Testemunhos com Rita Sipahi e Ana Dias

Rita Maria de Miranda Sipahi nasceu em 23 de fevereiro de 1938 em Fortaleza, onde iniciou sua graduação em Direito concluindo-a em Recife em 1964. Ingressou na militância em 1962, através da Juventude Universitária Católica (JUC) e da recém-criada Ação Popular (AP), ambas ligadas ao Movimento Estudantil. Devido à perseguição política sofrida por Rita e seu então marido, Antônio Othon Pires, foram obrigados a se mudar de cidade algumas vezes, passando por Recife, São Paulo e Rio de Janeiro. Rita foi presa em 1971 pela OBAN no Rio de Janeiro, onde vivia com seus dois filhos pequenos. Foi então transferida para São Paulo onde cumpriu pena por quase um ano, passando pelo DOI-Codi, Deops/SP e Presídio Tiradentes, local onde conheceu seu companheiro de muitos anos, Alípio Freire, também ex-preso político. Rita é também conselheira da Comissão da Anistia, do Ministério da Justiça.

Ana Maria do Carmo Silva, a Ana Dias, foi uma das principais lideranças da luta contra a carestia no início dos anos 1970, movimento que mobilizou a população contra a alta do custo de vida durante a ditadura militar. Viúva de Santos Dias, operário assassinado pelo regime, Ana preserva em seus depoimentos a certeza que sempre guiou sua trajetória: para ela, tudo é política.

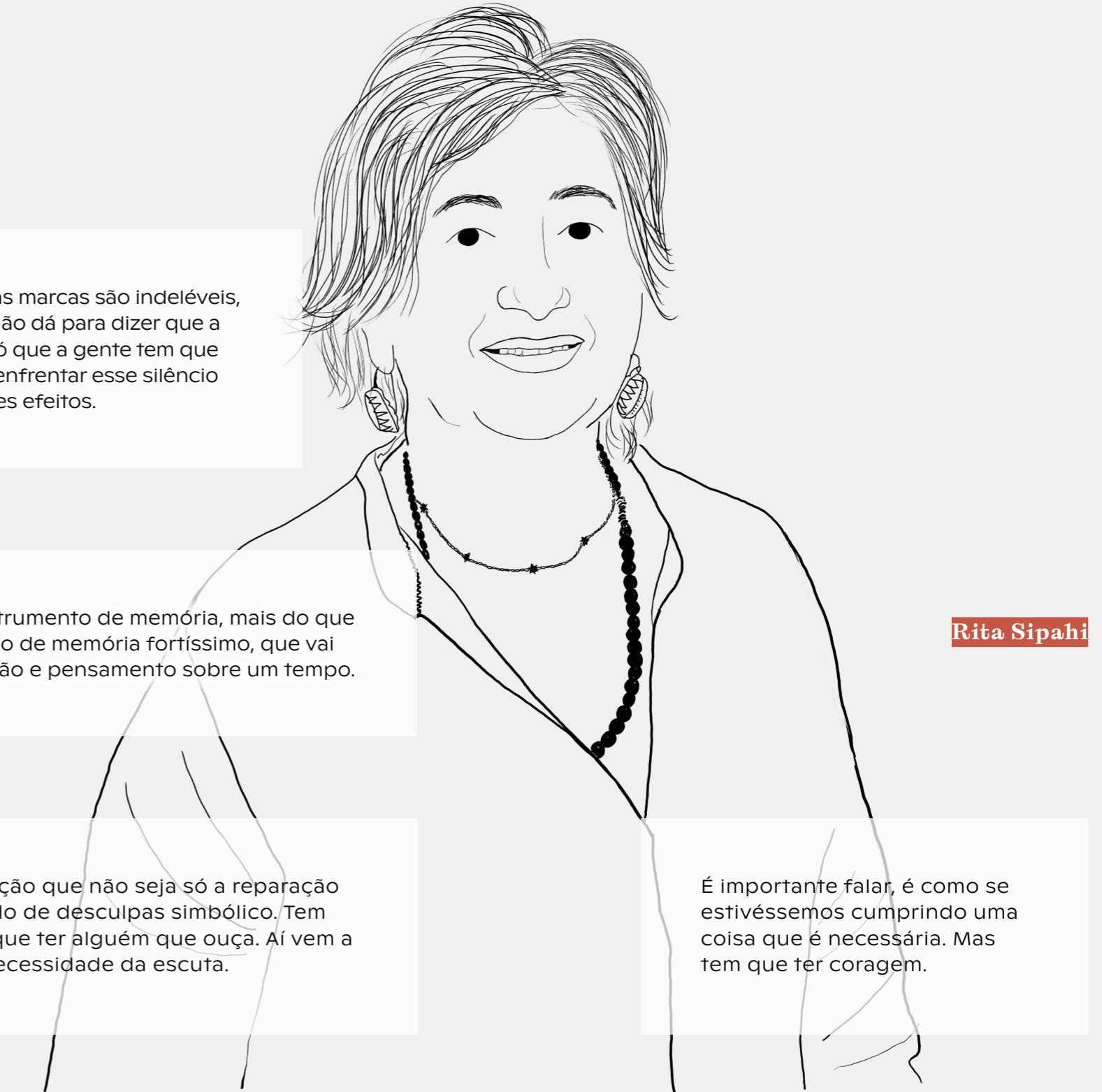
A tortura deixa marcas e as marcas são indeléveis, elas ficam para sempre. Não dá para dizer que a marca não fica. Ela fica. Só que a gente tem que encontrar uma forma de enfrentar esse silêncio nosso e de minimizar esses efeitos.

Essa exposição é um instrumento de memória, mais do que instrumento, é um espaço de memória fortíssimo, que vai produzir muita observação e pensamento sobre um tempo.

Tem que ter uma reparação que não seja só a reparação econômica ou um pedido de desculpas simbólico. Tem que ir mais fundo, tem que ter alguém que ouça. Aí vem a escuta, quer dizer, há necessidade da escuta.

Rita Sipahi

É importante falar, é como se estivéssemos cumprindo uma coisa que é necessária. Mas tem que ter coragem.



As mulheres achavam que não teriam liberdade ou autoridade, que a política era para os homens. Mas tudo é política, desde dividir o pão dentro de casa, até conversar com o filho.



Ana Dias

É interessante que todo mundo olha no relógio e um olha pro outro e olha no relógio, quando chega aquele horário certinho, as máquinas param, é a coisa mais bonita, acho tão interessante a organização silenciosa e cooperada por todos aqueles trabalhadores.

Tinha que bater nas portas, tinha que educar o marido, tinha que falar com os filhos. Tinha tarefa dentro de casa. Eram pequenas as coisas, mas para as mulheres eram muito grandes, então era uma revolução na cabeça da gente.

Era luta por creche, e para tudo tinha que sair de casa, levar os meninos, era tudo longe, não tinha dinheiro, mas a mulherada ia. E teve o dia oito de março com os homens fazendo comida. Os homens tomado conta das crianças e a gente discutindo.

ÍAMOS PELA FÉ, REZANDO E APRENDENDO TRICÔ, E MUITA COISA ACONTECIA NOS CLUBES DE MÃES. COMEÇAMOS NA ZONA SUL, DEPOIS LESTE, GRANDE SÃO PAULO, ATÉ QUE O MOVIMENTO CONTRA A CARESTIA SE TORNOU NACIONAL. PARA AS MULHERES ERA UMA REVOLUÇÃO SAIR DE CASA, SE ORGANIZAR, SEM DINHEIRO, CARREGANDO OS MENINOS. FUI CHAMADA DE LOUCA MUITAS VEZES. ENFRENTÁVAMOS POLÍCIA, CACHORRO, PRISÃO, MARIDO E FAMÍLIA. ESTAVAMOS REUNIDAS PELA NECESSIDADE E NENHUMA ANDAVA SOZINHA. NA RUA, QUANDO UMA RECEBIA ORDEM DE PRISÃO, VINHA MARIA, DITA, TERESA, SALETE, DIZENDO QUE SE LEVASSEM UMA, TERIAM QUE LEVAR MAIS DE DUZENTAS!

NOSSO CORPO
PRESENÇA
AFROLATINOAMERICANA
FORÇA NOVOS
PENSAMENTOS

A CORAGEM
PARA FALAR
E A DISPOSIÇÃO
PARA ESCUTAR
SÃO FORMAS
DE REPARAÇÃO
AINDA
NECESSÁRIAS

Estes três cartazes foram criados a partir das aulas de Ana Dias, Rita Sipahi e Neusa Pereira, dentro da Escola de Testemunhos – uma obra do coletivo Contrafilé, parte da exposição “Mulheres em Luta! Arquivos de Memória Política”, em cartaz no Memorial da Resistência de São Paulo de outubro de 2023 a julho de 2024. A exposição abordou as formas de resistência de diversos coletivos de mulheres durante a última ditadura civil-militar no Brasil, atravessando o passado e alcançando o presente. A Escola de Testemunhos foi ativada pelas vozes dessas três mulheres que nos convocaram a escutar, refletir e aprender sobre memória e resistência.



Ana Pato

A construção coletiva da memória: conversa entre o Memorial da Resistência e o Museu de Arte Osório César

Cibele Lucena: Bom dia! Hoje vamos conversar sobre arquivo e sobre acervo, já que estamos com pessoas do MAOC e do Memorial da Resistência. O que é um arquivo, o que é um acervo no âmbito de cada um desses espaços? E como estamos no contexto de um curso de formação, conversaremos a partir da perspectiva de um trabalho educativo. Como nós, educadores, olhamos para um arquivo, para um acervo, e pensamos em fios para puxar e a partir dos quais desenvolver um trabalho de pedagogia radical? Para compor este encontro, convidamos a Ana Pato e também a equipe do MAOC, pesquisadores que conectam arte e saúde mental. Antes de escutar a Ana, pensamos em escutar a equipe do MAOC e, a partir daí, a Ana pode puxar alguns fios.

Michelle Louise Guimarães: Estou muito feliz de estar aqui com vocês. Sou museóloga da instituição, estou aqui desde 2019, mas sempre tive muito carinho pela arte na área da saúde mental, é algo que pesquisei desde a graduação e depois fiz mestrado e estou fazendo doutorado pensando nessas relações. Por isso, me sinto tanto museóloga como uma pesquisadora da instituição; tenho muito apreço por esse campo do conhecimento. Para mim é sempre um desafio fazer a introdução da história desse museu, sempre parece um resumo muito simples. Mas eu vou tentar trazer um pouco do que acho importante, pelo menos para essa conversa inicial.

Nós não temos uma data exata, tipo a primeira obra de arte no Hospital Psiquiátrico Juquery foi produzida em tal ano por tal artista. Não temos isso. O Juquery foi inaugurado em 1898 e há relatos de desenhos em paredes, desenhos que determinado paciente fazia e entregava para um psiquiatra que estava cuidando dele. Então, digamos que a arte deve existir aqui desde os seus primórdios, só que ela era muito descentralizada. E pequenas coleções foram surgindo, além de sempre existir também essa arte em que o sentido de preservação era mais efêmero. O próprio Osório César falava de pacientes que faziam esculturas com miolo de pão, por exemplo.

E uma coisa muito importante de entender no nosso contexto é que o Juquery nasceu com duas ideias principais: ser uma colônia nos moldes europeus, ou seja, um hospital mais ligado à natureza, distante da capital, o que tinha a função de separar os que estavam à margem, então, com uma visão bastante higienista. E outro ponto é o uso do trabalho como forma de terapia, algo que Franco da Rocha defendia, ex-diretor do Juquery que dá nome à cidade onde fica o hospital. Por ser um ambiente muito amplo, o Juquery tinha espaço para vários tipos de oficinas, de marcenaria até produção de sabão. E a arte começou a surgir nessas oficinas mais técnicas. Temos artistas que fazem desenhos ligados à arquitetura, mas a gente já percebe ali uma qualidade artística, no sentido de que ele não quer apenas fazer um desenho para uma planta arquitetônica. Ele acaba representando médicos, figuras, mostrando o cotidiano do Juquery, então vai muito além só do interesse técnico.

Porém, a centralidade do espaço para fazer obras de arte ocorre entre a década de 1940 e 1950, com a seção de artes plásticas. Nesse espaço, eram entregues materiais adequados, tintas e telas, cerâmica. Esse espaço começa com o nome *Seção de Artes Plásticas*, e depois vai ganhar o nome de *Escola Livre de Artes Plásticas*. O primeiro diretor dessa seção, que cuidou dessas atividades, foi o Mário Yahn, que era o psiquiatra daqui. Ele inclusive teve muito contato com a Maria Leontina, uma artista de fora do Juquery, que esteve aqui no espaço e dava aulas de conhecimentos básicos sobre arte para os internos desenvolverem suas habilidades. A Leontina foi importante para a organização do acervo, porque ela fez as primeiras seleções de obras que foram para exposições internacionais, e é importante pra gente pensar, talvez, na primeira prática museológica que tivemos aqui. Até no sentido de exposição, porque a Maria Leontina pegava as obras que eram realizadas pelos pacientes e colocava nas paredes logo que elas ficavam prontas, numa espécie de exposição automática.

É possível perceber que tinha a questão do produzir, mas também do expor. E a nossa exposição atual tenta trazer um pouco desse espírito da Maria Leontina na colocação das obras nas paredes.

Outra figura muito importante é o Osório César, que dá nome ao MAOC. O Osório César foi um médico que estava aqui desde a década de 1920, 1930... Ele começou como estudante e sempre teve interesse nas relações entre as áreas de saúde e arte. Inclusive, ele mesmo tinha conhecimento artístico, tocava violino, então, estava inserido nos dois campos. Ele também escrevia sobre arte, colecionava obras de artistas daquele período e começou a criar uma das primeiras coleções de obras dos internos. Também começou a escrever sobre elas e a criar uma metodologia para classificá-las, para fazer comparações com obras do mesmo período, com estilos artísticos diversos. Ele foi um dos primeiros a sistematizar uma espécie de forma de análise para elas, no sentido do estudo da imagem. Ele se torna diretor da Escola Livre de Artes Plásticas na década de 1950 e fica bastante tempo, até final dos anos 1960, quando se aposenta.

Na década de 1970, por toda a situação que o país estava passando, uma ditadura militar, o Juquery chega numa situação muito complicada, com uma superlotação, então as condições aqui ficam precárias. Fala-se em 16 mil pessoas internadas na década de 1960. Foi se tornando um espaço muito difícil para ações, digamos, mais ligadas à humanização e dignidade dessas pessoas. E a arte foi perdendo o seu espaço. O próprio Osório César, que tinha também uma atuação política, se identificava com ideias comunistas, não era uma pessoa muito bem-vista naquele período e sofreu muita perseguição por isso. Então, o acervo não é mais produzido na década de 1970, mas o que já existia é guardado por pessoas que percebem algum valor nessas obras. Muitas pessoas que a gente nem sabe o nome, mas que tiveram esse olhar: “**Vou preservar isso, isso tem importância**”.

Na década de 1980, começam a existir mais movimentos pela reforma psiquiátrica, mesmo que a lei só exista em 2001. E a ditadura também vai caminhando para o seu fim. Com isso, alguns pesquisadores e a própria Secretaria de Saúde do Estado têm contato com esse acervo, percebem a importância dele e começam a elaborar uma forma institucional de preservação. Só na década de 1980, no ano de 1985, é que foi criado o Museu Osório César, ligado ao Estado, ao Juquery, que iria cuidar das obras feitas na década de 1940, 1950, até 1970, e também daria continuidade à produção de obras.

Na década de 1980, junto com o museu, que fica em um prédio bem antigo da instituição, onde Franco da Rocha chegou a morar - porque os diretores, no início do Juquery, moravam aqui - , internos que tinham interesse em arte eram convidados a participar e a produzir mais obras. A primeira etapa deixou quase três mil obras pro acervo do museu e essa segunda etapa vai fazer a gente chegar em 8.300, 8.500 obras catalogadas até o momento.

O único problema é que, **no início de 2000, no início deste século, o Juquery sofre um incêndio**, que não atinge o museu, não atinge nenhuma obra artística, mas atinge o prédio central. Perdem-se muitos documentos e a gente não tem muita noção de tudo o que foi perdido. Parece que se perderam alguns protocolários, dados de médicos, muitos livros, e com a repercussão que teve esse incêndio, o Juquery decidiu fechar o museu para pensar realmente um programa de preservação, porque fica claro que existe o risco de perda do acervo. O museu é fechado e um núcleo para a preservação da memória é criado, não só do acervo artístico, mas do acervo imobiliário, dos livros.

Em torno de 2010 a prefeitura começa a pensar realmente em como esse acervo pode voltar ao público, porque estava preservado na reserva técnica, mas não estava fazendo a sua função

social. E é um acervo que conta muito da história da própria cidade, porque Franco da Rocha, a cidade, só existe de fato por causa do hospital. Então começa a se pensar em vários projetos para tentar passar esse acervo para o município e re-inaugurar o museu. Em 2014, acontece um fato muito importante para essas ações serem colocadas em prática, que é o museu ter sido contemplado pelo edital do FID, o Fundo de Interesses Difusos da Secretaria de Cidadania e Justiça do Estado de São Paulo. Com esse fundo, são feitas várias ações aqui, como restauro do prédio, restauro das obras que iriam para exposição, o que foi fundamental para o que estamos vivendo agora. Para finalizar, o museu foi inaugurado em dezembro de 2020 e no primeiro ano de inauguração tivemos mais de 15 mil visitantes, mesmo numa pandemia.

Elielton Ribeiro:* Olá, bom dia! Eu vou começar trazendo algumas relações afetivas com o espaço. Eu sou morador da região do Juquery, moro em Francisco Morato desde 2012, quando comecei a ter contato com esse acervo e com esse museu e com o movimento cultural de Franco da Rocha. Desde 2018 eu atuo como técnico em museologia da Prefeitura de Franco da Rocha e no processo de abertura do MAOC, com a contratação pela prefeitura de dois curadores, o Hélio Menezes e o Pedro Quintanilha, pude vivenciar muitas trocas, porque com eles pensamos as relações entre museologia, história da arte, antropologia e o que poderia ser abordado nesse museu, o que poderia ser recuperado como memória.

Eu fiquei feliz quando o Grupo Contrafilé falou da sua participação, Ana Pato, pra pensar sobre arquivos, pois essa é uma questão muito delicada para a gente. Por exemplo, pouco temos acesso aos prontuários médicos, não podemos acessar porque não somos familiares dos pacientes. Então, são questões que se colocam para nós, tanto no que diz respeito a conseguir acesso a um documento como esse, quanto a pensar e praticar outras fontes de informação, através da história oral, recuperar histórias com moradores da cidade, ex-funcionários do Juquery, pessoas que trabalharam por trinta anos no hospital e têm muito a contribuir, que conviveram com os artistas que hoje compõem o acervo do museu. E um bom exemplo disso é o próprio Pedro Quintanilha, porque ele trabalhou durante muitos anos em Franco da Rocha e pôde conviver com artistas do acervo do museu, a exemplo do Ubirajara. Ele e o Hélio Menezes são os dois curadores que pensaram essa

exposição de longa duração, que está em exibição no MAOC, com aproximadamente 280 obras do acervo do museu. As cinco salas da exposição apresentam um pouco da diversidade do acervo, pensando a história da própria cidade e do Juquery, a partir dele.

E acho importante pensar o MAOC como um museu de resistência também, pois partimos de uma temática aparentemente muito específica dos Direitos Humanos, que é o direito à saúde mental. E aqui faço um *link* com algo que a Cibele comentou no primeiro encontro. Ela disse que o Memorial da Resistência tem trabalhado muito na ampliação do pensamento sobre as resistências, pensando não só a resistência do período da ditadura militar, mas em outras resistências. Durante a pandemia, Ana, eu vi que vocês estavam com uma exposição sobre a população LGBT+ na ditadura. Com isso, a gente vai pensando em resistências que são de um período, mas que se mantêm até hoje, porque precisam ainda galgar espaços, lutar muitas vezes pelos direitos mais básicos.

Matheus Alves Vilela: Bom dia, meu nome é Matheus, eu sou professor de história, e trabalho aqui no MAOC, no educativo. Eu costumo dizer que há duas formas da gente entender a história do Juquery. O Juquery pode ser pensado, muitas vezes, como uma masmorra medieval de tortura ou como um paraíso na Terra e, na verdade, se a gente for ver, essas visões são extremas e opostas, e a realidade não corresponde a nenhuma delas, está no meio disso. E o museu está no meio disso como um campo de disputa dessa memória. Do ponto de vista pedagógico, podemos dizer do museu, ou da exposição, que é um espaço de educação não formal, e que a nossa função aqui como educadores, é a de mediar as discussões que a exposição propõe, que ela permite que sejam feitas. Assim, do ponto de vista museológico, a ação educativa faz parte da comunicação do museu, da estratégia de comunicar sobre a exposição e sobre o museu. A ação de comunicação feita através das redes sociais, é uma estratégia, assim como a ação educativa.

Joana Zatz Mussi: Dá vontade de começar a fazer um monte de perguntas! Mas agora, vamos apresentar a Ana pra gente continuar aprofundando a reflexão. A gente, como Grupo Contrafilé, conheceu a Ana quando fomos convidados por ela para participar da exposição “Meta-Arquivo: 1964-1985 – Espaço de Escuta e Leitura de Histórias da Ditadura”, que foi fruto de uma parceria entre a Ana, o Sesc Belenzinho e o Memorial da Resistência. E a proposta da Ana para essa exposição foi a de convidar artistas para que entrassem em contato com arquivos da época da última ditadura civil militar brasileira e, a partir disso, produzissem obras.

* **Elielton Ribeiro** é bacharel em História da Arte pela UNIFESP e mestrandando em Museologia pela USP, com pesquisas sobre o Museu de Arte Osório Cesar (MAOC) e a produção artística no Complexo Hospitalar do Juquery.

Então, tinha muito a ver com essa conexão com arquivos a partir do lugar do artista. Não no sentido de que alguns são artistas e outros não, mas no sentido do gesto artístico, ou seja, de como podemos nos conectar com arquivos a partir de um modo de corpo, de pensamento, que tenha a ver com o gesto da arte, vamos dizer assim, que é algo que a gente está querendo conversar aqui.

Quando a Ana nos chamou para trabalhar com arquivos da ditadura, tanto da opressão quanto da resistência, em um primeiro momento começamos a nos perguntar: mas exatamente, o que é um arquivo? E essa se tornou a nossa primeira pergunta. E que gestos podemos fazer para puxar fios de um arquivo, como se faz isso? Essa foi uma segunda pergunta. E uma terceira: afinal, por que é importante que nós, como artistas, nesse sentido de nós como seres criativos e criadores, dentro dessa dimensão de um gesto criativo, por que é importante esse gesto de criação ou de invenção, de imaginação coletiva, estar em contato com os arquivos? Por que é importante estabelecer essa relação entre arquivo e ficção, como diz a Ana?

E o encontro com a Ana nos ensinou, por exemplo, que o arquivo é um lugar ao mesmo tempo muito comum, porque todo mundo tem um arquivo de fotos, de documentos, mas é também um lugar que pode ser muito misterioso. Uma outra coisa que a gente aprendeu quando começamos a entrar nos arquivos da ditadura efetivamente, e tem muito a ver com os dois lados sobre os quais o Matheus estava falando, é o quanto um arquivo é um lugar que pode ser muito sombrio, porque pode carregar muitas histórias de violência, mas ao mesmo tempo pode ser um substrato, uma matéria de muita liberação, porque existem ali muitas invisibilidades, coisas que fazem parte de mim ou de nós como coletividade, coisas que me definem e nos definem, mas eu ou nós não sabemos. Daí, quando a gente começa a entrar em contato, é um susto, mas aquilo de alguma forma nos liberta.

Cibele: Uma vez, a Ana trouxe, numa conversa, o quanto a preservação de um arquivo está ligada também com a gente poder vasculhar e sacudir o arquivo. Isso é uma coisa que ficou forte pra gente também, a ideia de tirar de um lugar só estrito à violência para abrir caminhos, inclusive para que a história não se repita. Então, a preservação não significa conservar a história do jeito que ela é, mas tem a ver com sacudir, mexer, entrar, tem a ver com esse movimento do próprio corpo no embate com o arquivo. E se a gente pensar nesse acervo e na história do MAOC, tem muito a ver com isso também. Preservar e tirar de lugares de tabu, mexendo, puxando fios, entrando, enfim.

Joana: Isso pra gente foi chocante. Aprendemos que preservar tem a ver com movimento, com colocar em movimento. E aí, a arte entra.

Para nós, o arquivo em si era a memória. Mas fomos entendendo que o arquivo não é memória, ele é uma matéria-prima para produzir memória, e é esse o movimento, esse é exatamente o gesto, do corpo mesmo, de levantar poeira, de mexer. Se estamos falando de memória pública, coletiva, então é o gesto coletivo que vai produzindo memória social, por isso que tem a ver com a relação entre arquivo e ficção, no sentido de algo que vai sendo produzido inclusive como intervenção no imaginário e como imaginação coletiva.

A Ana falava pra gente que o artista é como uma chavinha mágica. Porque existem milhares de arquivos, os arquivos são gigantes, eles são imensos. Como a gente vai puxar o fio? E ela começou a entender os artistas, esse lugar da arte e de um gesto artístico como a possibilidade de desenvolver a pesquisa a partir de um atravessamento. É você fazer um gesto que, de alguma forma, singulariza, mas nessa singularidade você consegue enxergar alguma coisa que é coletiva, que tem a ver com todo mundo. E

isso abre a possibilidade de entrar no arquivo pelo olhar do outro, nesse caso, dos artistas, o que vai criando sentidos individuais, mas também coletivos para a memória, sentidos para coisas que, a princípio, poderiam ser entendidas como inertes; mas que não são. Eu trouxe só algumas coisas, poderia trazer mais. Mas acho que a gente pode passar a palavra pra Ana.

Ana Pato: Bom, gente. Obrigada! Muito legal ouvir vocês. Minha cabeça ficou a mil! Porque tem muitas relações que podem ser feitas. Então, primeiro eu queria agradecer o convite, ao Grupo Contrafilé e a vocês, ao Elielton, à Michelle, e à toda a equipe.

Por onde começar? Primeiro, dizendo que eu iniciei a minha pesquisa acadêmica com arquivo a partir de uma experiência pessoal, profissional, trabalhando no acervo do Videobrasil*, num processo de organização de um arquivo audiovisual. Então, tinha uma questão física e também uma dimensão do tempo, que está muito ligada ao arquivo. Porque eu trabalhava como produtora, fui produtora e gestora cultural durante 15 anos, e entrar na reserva técnica, pra mim, era o momento em que eu podia fugir da produção e me abrigar num lugar silencioso, num outro tempo.

* Fundada por Solange Farkas em 1991, a **Associação Cultural Videobrasil** é fruto do desejo de acolher institucionalmente um acervo crescente de obras e publicações, que vem sendo reunido desde a primeira edição do Festival de Arte Contemporânea Sesc Videobrasil, em 1983. Desde então, a associação trabalha sistematicamente no sentido de ativar essa coleção, que reúne obras do Sul geopolítico do mundo – América Latina, África, Leste Europeu, Ásia e Oriente Médio –, clássicos da videoarte, produções próprias e uma vasta coleção de publicações sobre arte. <http://site.videobrasil.org.br>

Eu fui criando, com isso, o que o Derrida* chama de “Mal de Arquivo”. Acho que os historiadores sabem bem disso. Quando você vai desenvolver uma pesquisa em arquivo, você encontra essa dimensão, que tem a ver também com a biblioteca, que é esse lugar do silêncio, esse privilégio da pesquisa. Esse lugar de construção da história começou a me intrigar e, de quanto, por exemplo, do ponto de vista da história da arte, quem trabalha com essa dimensão de um acervo histórico em arte tem um poder muito grande. Na hora em que você define se um material é colagem ou se é cola sobre papel, é uma mudança radical no olhar que você tem sobre uma produção. Acho que vocês sabem muito bem disso, pelo quanto já mudou a denominação sobre essa produção com a qual vocês trabalham e pela escolha de vocês em entender o MAOC claramente como um Museu de Arte. Então isso é algo pra gente pensar.

A partir dessa minha experiência, eu fui pro mestrado, pro doutorado e comecei a pensar o arquivo do ponto de vista conceitual, com o objetivo de repensar as instituições de memória. E não podemos nunca esquecer que quando a gente fala de arquivo, fala de museu, a gente está falando do Brasil colonial e da instauração de um modelo de nação fundamentado nas teorias raciais, do final do século dezenove, e nas teorias do conhecimento.

Hoje, eu trabalho num museu de história, num lugar de memória, e não posso esquecer que lugar de memória é um conceito colonial também, é um conceito justamente de nações que acabaram com a sua memória e precisaram recriar. Por que a gente precisa do dia de “não sei o quê”? É porque a gente não lembra mais. É porque perdemos essa memória coletiva, perdemos a praça, o lugar de encontro. Precisa ter a data, senão o nosso tempo nos atropela e a gente não consegue lembrar de mais nada.

Outra questão que é legal também lembrar é que tem aqui artistas, historiadores, cientistas sociais, museólogos, tem campos diferentes. Eu brinco que estou há dois anos trabalhando no Memorial da Resistência e até o momento eu era a única que não era historiadora. E quando olhamos para o arquivo do ponto de vista da arte é muito diferente do olhar do historiador e tem toda uma construção a ser feita junto. Esse é o meu trabalho mais específico com o arquivo como instituição,

pensando nessa instituição que está ligada ao estabelecimento dos estados-nação, à constituição das nações. Porque só se instaura uma república num país quando você instaura junto o arquivo. A república brasileira vem junto com a criação dos seus arquivos, o recolhimento da documentação das igrejas e hospitais e a organização dessa documentação num único lugar, então estamos falando de uma dimensão de poder. É desse lugar que a gente está falando.

Eu comecei esse trabalho mais específico em torno da instituição do arquivo em 2014, quando fui curadora da 3ª Bienal da Bahia e trabalhei dentro do Arquivo do Estado da Bahia com um museu etnográfico, que se tornou o objeto de pesquisa do meu doutorado. De novo, tem semelhanças com o que a gente está conversando aqui, porque eu trabalhei no Museu Antropológico e Etnográfico Estácio de Lima, em Salvador, que era o chamado Museu da Polícia, como temos o Museu da Polícia em São Paulo. Foi a partir da pesquisa de um artista convidado para a Bienal, o Eustáquio Neves, que descobrimos o arquivo do Museu da Polícia, que estava dentro do Instituto Médico Legal e era um arquivo museológico, da história desse museu.

Seiscentas peças estavam guardadas durante dez anos dentro do Departamento de Polícia, quando o museu foi fechado em 2005. Vendo as datas que vocês foram trazendo sobre o MAOC parece que, no fundo, tudo é uma grande repetição. **Dá vontade de juntar todas as instituições brasileiras para discutir colonialidade e formação das nossas instituições.** Pensando o que o MAOC tem a ver com o Memorial da Resistência, por exemplo. Pode começar pelo nosso arquiteto, o Ramos de Azevedo. O que o Juquery tem em relação, por exemplo, com o Museu da Polícia? Justamente, as teorias higienistas que vão fundar o Museu Antropológico e Etnográfico Estácio de Lima, que é o antigo Museu Nina Rodrigues. Toda a história da eugenia brasileira vem a partir da história desse museu. Precisamos, então, de fato, encarar essa produção hoje com outro olhar. Por isso, gostei muito de ouvir o Matheus falando em comunicação.

Dentro do Memorial, trabalhamos o ano passado inteiro com a palavra comunicação. E, na verdade, olhar a produção artística no arquivo é também olhar a cadeia de transmissão de conhecimento de como se constrói uma memória. Isso que a Joana estava falando tem muito a ver com o que difere o olhar do artista do olhar do historiador ou do arquivista para um arquivo, que é que você mostra milhares de documentos para um artista e ele escolhe um. Um basta. A partir daí ele desenvolve o seu pensamento.

Mas algo importante que gostaria de dizer é que uma coisa que sempre me incomoda no discurso das instituições culturais é a memória estar aparentemente em primeiro lugar, mas quando você

* Um importante filósofo do século XX, Jacques Derrida (1930-2004) nasceu em El-Biar, Argélia, antiga colônia francesa. Ao longo da carreira acadêmica, atuou como professor em diversas universidades, especialmente europeias e norte-americanas.

está dentro de uma instituição cultural, percebe que as áreas que menos recebem recurso são justamente aquelas que lidam com arquivo. Então, tem uma questão aí que a gente precisa olhar. Por que isso? O Achille Mbembe é muito legal para pensar isso, porque ele vai dizer justamente que essa é a dualidade do arquivo. Que ao mesmo tempo em que o Estado precisa guardar o arquivo, ele está guardando ali as provas daquilo que um dia pode ser reivindicado. E é por isso que o arquivo é um lugar de direito, a gente tem que ter essa noção, que ele é, fundamentalmente, um lugar de direito, até nas suas lacunas, talvez justamente nas suas lacunas.

O Museu da Polícia com o qual trabalhamos na Bienal da Bahia ficou muito famoso nos anos 1980, porque deixou expostas por mais de vinte anos as cabeças mumificadas do bando do Lamião. E por isso passou por dois processos jurídicos importantes da história da museologia brasileira, que é justamente a luta da família do Corisco e da Maria Bonita para tirar a cabeça deles de exposição, e poder enterrar junto com os corpos. Essas cabeças ficaram expostas e nos anos 1980 esse era o museu mais visitado por escolas. A partir dessa história conseguimos entender como se constrói a criminalização de um povo.

Já no final dos anos 1990, início do ano 2000, o museu sofre um outro processo importante que foi a luta do movimento negro, ligado às religiões de matriz africana, para a retirada dos objetos sagrados que estavam expostos no museu, porque como era um museu da polícia, aquela antiga delegacia de jogos e costumes invadia os terreiros de Candomblé e apreendia as peças, e essas peças iam parar no Museu da Polícia como objetos para, justamente, a construção de um modelo de eugenia, a construção do que era deturpação, do que era um marginal, enfim, e por aí vai. Então, estudar a história desse museu é fundamental para a gente entender muito sobre o Brasil e sobre as nossas instituições museológicas também.

Comecei a trabalhar com esse olhar para a arte, porque o artista que trabalha com arquivo coloca em movimento, justamente porque não tem tanto essa relação de preservação, no sentido da conservação do documento, muito mais a transmissão de conhecimento. Nesse contexto, é importante pensarmos que tem toda uma mudança na forma como olhamos os museus, os arquivos, ligada aos discursos da memória, que vêm depois da Segunda Guerra Mundial, aos Direitos Humanos, à necessidade de historiadores e sociedade terem acesso a esses arquivos da história traumática. A história do Holocausto, do apartheid na África do Sul, os arquivos das ditaduras na América Latina, todos esses episódios são referências para a importância de olhar a memória, de como podemos olhar o que aconteceu e repensar essa história.

O Brasil é muito tardio nisso, o Memorial da Resistência é de 2009 e vem a partir de uma demanda da sociedade civil em torno do fórum dos ex-presos políticos para que aquele prédio da Estação Pinacoteca, que é o antigo prédio do Deops, onde durante quarenta anos esteve uma das polícias mais truculentas do período republicano, fosse identificado como um lugar de memória. E tem nele a dimensão de uma memória em disputa também porque ali a gente convive com dois museus. A Pinacoteca, que é um espaço de arte e o Memorial, um museu em torno de um espaço carcerário.

Ficamos quase um ano fechados por causa da pandemia e os educadores tiveram tempo de produzir um material para dialogar e tratar desses temas que são tabus na nossa sociedade. Eu entrei no Memorial com essa questão da comunicação, que me parecia fundamental porque, por exemplo, era o único museu do Estado que não tinha um profissional de comunicação. Abrimos ontem a primeira vaga de comunicação do Memorial. É muito sintomático, se pensarmos que é um museu que não tem ninguém de comunicação. E por que? Porque é um assunto que

quase não deve ser falado. Então a gente vem trabalhando muito nessa direção, de dizer: **olha, a gente pode falar desse assunto, é possível falar da tortura, é possível falar da violência de Estado, sem ser uma ofensa. Temos que falar disso, temos que discutir esse assunto. E é um tema que eu tenho pensado como um desdobramento da ideia de arquivo, quer dizer, desdobramento dessa ideia de uma memória que precisa ser construída.** Aí vem a comunicação museológica. A construção artística é fundamental nesse sentido e a produção de pesquisa também. Eu mandei pra vocês um livro, uma revista que eu fiz junto com uma professora da pedagogia da Unicamp para o Arquivo Nacional, em que estabelecemos um diálogo entre arte e pedagogia olhando pro arquivo, que é uma outra dimensão também.

Quando eu estava nessa experiência do Arquivo do Estado da Bahia, eles queriam muito trabalhar com as visitas das escolas. Mas o que me chamou muito a atenção é que eles deixavam a documentação pronta, então, por exemplo, um professor de história queria estudar a Sabinada e eles já tinham todos os documentos separados numa caixinha. O aluno vinha, pegava aquela caixinha, e aí a gente começou a fazer um trabalho de dizer: não, gente, estamos perdendo a dimensão do encontrar, que é uma dimensão que tem muito a ver com o processo de aprendizado, porque a experiência de aprender passa pelo procurar.

Michelle: Eu estou pensando em muitas coisas. No caso do MAOC, a gente percebe como não temos contato com esse arquivo clássico, que são os prontuários, até de funcionários, a gente não tem nenhum contato. Se alguém chegar pra mim e pedir uma informação muito específica de um artista, eu possivelmente não vou saber dizer nem o nome correto do artista. E isso gera a nossa grande discussão ética, que parte de uma premissa médica, que não parte do nada e que faz sentido, de que a pessoa tem direito a preservação do nome dela, os familiares têm

direito de preservação do nome deles. Mas, por outro lado, percebemos como isso acaba apagando e condenando, entre aspas, os artistas que são do nosso acervo a nunca poderem ter qualquer tipo de reconhecimento que vá além do hospital. E é muito curioso como o fato de não termos contato com esse prontuário, nos impede de ir além do próprio arquivo, porque muitas vezes não conseguimos contar uma história, fazer uma biografia. Esse prontuário pode dar informações que não abrangem a complexidade da vida dessas pessoas, e talvez a própria obra traga muito mais do que esse tipo de arquivo mas, mesmo assim, sentimos dificuldade de individualizar cada artista daqui.

Uma crítica que fazemos, muitas vezes, é o tipo de exposição que se faz com as obras que estão no nosso acervo. Nós sentimos que tem instituições que tendem a pegar essas obras e a colocar sempre “aqui está a parte dos artistas loucos, dos artistas do hospital”, e isso acaba se tornando uma amarra. Faz parte da vida dessas pessoas, óbvio, elas estiveram no Juquery, muitas passaram praticamente a vida inteira aqui. Tem gente que foi internada aqui desde criança. Mas, ao mesmo tempo, pela própria ideia de ser um museu de arte, não queremos que seja pensado só em suas possibilidades de relação com a saúde mental.

O Ubirajara, por exemplo, é um artista que fala de questões políticas. Ele retrata coisas que estavam acontecendo no cotidiano dele, notícias que estava vendo. Tinha vários questionamentos da realidade que iam além da questão da saúde e da saúde mental.

Elielton: É importante também entender que o arquivo, o prontuário, ele não é uma finalização, como a Michelle falou, mas um possível caminho para acessar outras pessoas, outras “escolas de testemunhos”, outros familiares, que possam também nos conceder mais informações.

Ana: É uma questão super importante e complexa essa que vocês estão levantando. Pensando na situação brasileira hoje e no nosso papel como museu, entendo que o nosso papel é de fomento. Até de fomento à pesquisa. Hoje, por exemplo, lançamos um edital em que damos duas bolsas a jovens pesquisadores que estão estudando a temática ditadura e periferia. Que é um tema no qual não conseguimos chegar, porque a nossa equipe de pesquisa é muito pequena. O que eu quero dizer com isso? Que essa é justamente uma pesquisa ligada à história oral, uma coleta de testemunhos nos bairros, e a produção de conteúdo se dá a partir disso.

Talvez esse seja um caminho também para vocês, quer dizer, como olhar a memória, a história dessas pessoas, a partir, talvez, de iniciativas que já existam na região mesmo, porque senão não

damos conta, ficamos apenas com as lacunas. Essa é uma forma, como museu, de pontuar o que achamos que é importante. Quando eu fiz a exposição Meta-Arquivo, eu procurei a Marília Bonas, que na época era coordenadora do Memorial da Resistência, e propus uma parceria, porque eu disse pra ela: olha, eu não consigo dar conta da pesquisa sobre ditadura, então eu me associo ao Memorial, que me dá as fontes de pesquisa, e nós fazemos o trabalho de comunicação artística, vou chamar assim, sendo mais radical. Mas acho que é esse lugar que precisamos pensar, essa posição de conhecimento em rede mesmo.



Diana Kolker

Museus Expandidos: conversa com Diana Kolker* e Elielton Ribeiro

Joana Zatz Mussi: Acho que sempre foi importante para a gente essa questão da memória, do apagamento, isso sempre esteve muito no cerne do nosso trabalho, do que move a gente, tanto pessoalmente quanto coletivamente, mas começamos a ter relações mais próximas com o MAOC, com o Memorial, com os Museus Orgânicos do Cariri e começamos a ver que existem muitas iniciativas, muitas pessoas e grupos pensando sobre isso, e realmente essa é uma questão importante no Brasil em todos os sentidos, tanto no sentido da opressão quanto da potência. Essa é a pesquisa que a gente está fazendo, que nomeamos como “uma cartografia de museus urgentes”. Acho que vocês poderiam se apresentar e dizer o que isso diz para vocês, essa ideia, enfim, esse lugar do Museu Urgente, do Museu Orgânico, do Museu das Origens. Como vocês têm trabalhado com isso? Ou como vocês também nomeiam isso.

Cibele Lucena: Posso fazer um acréscimo? Depois de visitar a exposição “Ensaios para o Museu das Origens”, principalmente no Itaú Cultural, onde a gente encontrou bastante material do Ceará, do povo kanindé, e vimos o trabalho da Antônia Kanindé e do Museu Jenipapo-Kanindé, tivemos uma conversa com a Antônia, como a gente está tendo com vocês. E foi muito legal, porque a gente também levou para ela essa pergunta, por que carregar o nome museu para essas experiências que estão conectadas com o território e que são experiências ligadas ao território ancestral, ligadas a uma experiência ancestral? Por que manter o nome museu? Quando isso é importante? Quando isso precisa ser subvertido e desmontado? E a gente também viu isso no Cariri, a importância de manter o nome museu e não chamar de centro cultural, ou de espaço cultural. No Cariri vimos também a potência de museus que estão na casa de uma mestra ou de um mestre, mas que, na verdade,

* Diana Kolker atua nos campos expandidos da educação, arte e saúde. Responsável pelo projeto político pedagógico do Museu Bispo do Rosário (Rio de Janeiro), desde 2017. Historiadora, mestra em Estudos Contemporâneos das Artes (UFF), especialista em Pedagogia da Arte (UFRGS).



Bispo do Rosário

são índices, pontos, num território inteiro que é pensado como museu. O território inteiro, nesse sentido, vira essa trama, que passa a ser museu, um território guardião de memórias, produções, de coisas que não podem ser apagadas. E isso apareceu também no Museu Jenipapo-Kanindé e eu acredito que em outros museus indígenas isso também fica forte. Enfim, o museu como algo muito vivo, que está dentro e fora, muito integrado. E muito diferente dessa ideia que a gente conhece do museu ocidental, que é uma instituição que recolhe obras diversas nas exposições. Mas imaginem um grande museu do Cariri que recolhesse as produções das mestras e mestres num mesmo lugar. Isso excluiria a experiência do território e a experiência cotidiana do lugar, da memória e da arte. E essa questão da memória aparece também quando começamos a fazer uma parceria com o MAOC, com o Elielton, e a conversar sobre a relação da arte com a saúde mental, com a história dos manicômios. E então, pensando sobre essas experiências, percebemos a importância desse lugar da memória e da afirmação da arte. Enfim, são experiências diferentes, em territórios indígenas, no MAOC, no Museu Bispo do Rosário, no Memorial da Resistência, mas que têm fios que se conectam.

Diana Kolker: De fato, são muitos fios que se conectam nesses espaços e experiências todas. No Museu Bispo do Rosário*, eu trabalho como coordenadora de arte e educação, na verdade educação e arte. A gente transgrediu essa ordem, até porque arte e educação constituem um campo muito

* O **Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea (mBrac)** está localizado no Instituto Municipal de Assistência à Saúde Juliano Moreira, conhecido como "Colônia", na Taquara, Zona Oeste do Rio de Janeiro. O museu é dedicado à preservação, conservação e difusão da obra de Arthur Bispo do Rosário (1911-1989), um dos mais importantes artistas brasileiros, reconhecido nacional e internacionalmente. O acervo do mBrac inclui mais de 1.500 objetos, entre peças criadas por Bispo do Rosário – como objetos, vestimentas, estandartes e miniaturas – e obras produzidas por pacientes em oficinas de arteterapia na Colônia Juliano Moreira. Além disso, o museu abriga trabalhos de artistas ligados ao Ateliê Gaia, um espaço de arte dentro das dependências da Colônia. O museu desenvolve suas atividades por meio de três eixos fundamentais: Acervo, Exposições e o Pólo Experimental. Em suas quatro galerias e no Pólo Experimental – espaço dedicado às atividades educativas – o mBrac apresenta mostras de arte contemporânea que dialogam com a obra de Bispo do Rosário e oferece programas educativos gratuitos voltados para todas as idades. O mBrac também se dedica à preservação da memória da Colônia Juliano Moreira, possuindo um importante acervo documental acessível a pesquisadores e historiadores. O roteiro de visitas inclui o Circuito Cultural Colônia, que abrange o Centro Histórico Rodrigues Caldas – remanescente de um engenho do século XVII – e as dependências do Pavilhão 10 do Núcleo Ulisses Vianna, onde Bispo do Rosário viveu e manteve seu ateliê.

específico e a gente está trabalhando na convergência entre esses dois campos. A minha formação é em história e eu venho trabalhando com educação e mediação em contextos artísticos desde 2005. Passei um tempo, dez anos, no Rio Grande do Sul, comecei lá nas Bienais do Mercosul, trabalhei em parceria com várias instituições de lá, em ações educativas e coordenando também programas, formação de artistas, formação de professores, formação de mediadores. Enfim, pensando nesse campo da formação dos trabalhadores da subjetividade. E foi a educação que me levou para o Museu Bispo do Rosário. A partir daí, me interessou muito pensar nessas zonas de convergência entre as práticas artísticas, educativas e as práticas curatoriais nas instituições, especialmente de artes. E nessa experiência no Museu Bispo do Rosário, entrou essa massa de ar nova que é o campo clínico. Porque a gente pratica ali uma clínica expandida, então são os campos da arte expandida, da saúde expandida, da educação expandida. E venho construindo no museu, com a equipe, com os participantes do museu, principalmente, essa política pedagógica e artística.

O museu começou porque havia um acervo de pacientes que foram internos e uma funcionária fez uma mobilização para a construção de um espaço. No início, o Museu tinha o nome de Nise da Silveira. Só passou a ser chamado de Museu Bispo do Rosário no ano 2000. O Bispo estava na condição de interno desde 1939, e lá permaneceu até seu falecimento, em 89, quando a sua obra foi finalmente incorporada ao acervo.

Nos anos iniciais, eu tinha um objetivo fundamental de salvaguarda e circulação. E isso foi crescendo, foi se ampliando e o Bispo foi se tornando, de fato, reconhecido internacionalmente, se consolidando como um nome fundamental da arte contemporânea, ainda que ele tenha recusado esse lugar de artista. Mas o impacto que ele produz na cena artística contemporânea é inquestionável.

Antes, o museu tinha um caráter bem tradicional. Foi a partir de 2013, na gestão da Raquel Fernandes, que ela começou a dar forma e construir esse projeto que a gente passou a chamar de **museu expandido**. E que é esse conceito prático, essa política, essa ética, que a gente vem desenvolvendo, daqui **ser ao mesmo tempo um equipamento de saúde e um Museu de Arte Contemporânea**. Inclusive, a Arte Contemporânea foi agregada ao nome do museu, mas isso ainda está em discussão. Então, ele tem esse duplo lugar.

Além disso, **ser museu é também necessariamente ser uma instituição de educação**. Então, **são esses campos fundamentais, arte, saúde e educação, que se encontram e que se expandem no território**, para além da sua reserva, para além das galerias de exposições.



Elielton Ribeiro

Conta-se que onde está o museu era uma região ocupada antes da colonização por povos indígenas, pelos povos originários, e que era um território sagrado. Com a colonização, virou engenho. Era um engenho de açúcar, muito próspero, inclusive. Depois que fundou o engenho, essa região foi federalizada, transformada em colônia psiquiátrica. Inclusive, muito dessa arquitetura colonial do engenho foi reutilizada como espaço do hospício. Hoje, este é um bairro que tem aumentado a sua população, e que recebeu um contingente muito grande de pessoas que, inclusive, foram removidas de suas regiões nos processos de urbanização complexos e também violentos. Então, é uma região de diásporas, dessa diáspora violenta e forçada. É um território de muitas histórias e muitas memórias. Por isso, a gente entende que a nossa responsabilidade é fundamental, tanto do museu nesse território, mas vai além. Isso que está no acervo não é pouco, é um acervo importantíssimo, inclusive é tombado pelo IPHAN. É um patrimônio público tombado, exigindo também um cuidado muito especial, grande e complexo. A manipulação desse acervo não é simples, mas, **para além desse acervo artístico, a gente tem esse compromisso com essa memória do território.** Aqui tem a **memória dessa história institucional, manicomial**, aqui tem a **memória colonial do engenho**, mas tem outras também muito importantes e pouco ditas. Tem a **memória das populações que habitam esse espaço há gerações**, tem também a **memória que não é histórica humana, mas ambiental.**

Temos construído ações e projetos que olham para isso e acontecem nessa direção, trazendo cada vez mais a comunidade para participar da construção dessas narrativas e não estarem apenas na condição de espectadores. A gente fala que **o Bispo orienta, inspira, abre caminhos a partir da sua vida e obra.** E, como ele, a gente vai construindo os programas na direção de ser um **museu de território**, mas também inventando outras formas de ser museu, nesse espaço tão singular, e se unindo a todas as

características tão específicas dali. Temos o Ateliê Gaia, que é um ateliê integrado por artistas que foram internos do manicomio, como o Sr. Arlindo, a Patrícia Ruth. Um ateliê que é, ao mesmo tempo, um espaço de criação, estudo, convivência, trocas, partilhas, mas é também um espaço que eles entendem como um espaço de trabalho, pois eles produzem lá. Não é assimilado automaticamente ao acervo do museu, a proposta não é essa. Uma das questões que para a gente é fundamental é construir ali um sentido de grupalidade, de coletivo, mas também entendendo que eles têm seus anseios e desejos muito singulares e que o que eles desejam fazer de suas obras é doar, vender, guardar, expor, enfim, a gente vai construindo isso juntos. Outro programa dentro da Coordenação de Educação e Arte é o programa de mediação. A mediação recebe todos os tipos de grupo. E a gente tem feito um trabalho de vínculo, de andar junto com as escolas municipais do território, que são quatro, e algumas das imediações. Agora, a gente está fazendo um programa que é assim: Arthur [Bispo do Rosário] visita, por exemplo, a Zilda Arns, que é uma creche. Arthur visita Zilda e Zilda visita Arthur. E toda a escola foi no Museu. Todas as crianças, os berçários, os maternais, os pequeninos, os trabalhadores das escolas e as famílias. E cada grupo visitou dois dias o museu, foi na horta, foi nas galerias...'

Esse trabalho com a comunidade tem um papel importante também como parte da reforma psiquiátrica, entendendo que essa dimensão sociocultural é fundamental na sustentação da reforma. Romper os estigmas em torno dessas noções de loucura, pensar a questão da saúde mental no contexto escolar, principalmente no tempo presente, tanto para o corpo docente quanto para o discente. Estamos vendo uma patologização crescente da infância e dos trabalhadores das escolas e muita medicalização, então a gente vem pensando sobre isso em uma direção muito referenciada nos pensadores contra-coloniais.

Elielton Ribeiro: Foi muito bom ouvir a Diana e antes ouvir vocês. Agradeço imensamente pelo convite para essa colaboração para pensar como abordar o museu. Uma honra estar aqui dividindo com a Diana, ouvir sobre as atualizações do Museu Bispo do Rosário, saber dos processos, entender como o Ateliê Gaia adentra o museu, achei muito interessante esse processo. Meu nome é Elielton, estou atuando com o acervo, curadoria e programas públicos no Museu de Arte Osório César, que é essa instituição dentro do Juquery, reaberta em 2020, que nos leva a pensar também a dimensão de um **museu de território**, que ao mesmo tempo também é lido como **museu de cidade**, porque é o primeiro e único museu de Franco da Rocha e da região do Juquery. E a procurar entender essa cidade, que nasceu do hospital psiquiátrico.

O MAOC é um museu que parece ser muito específico, enquanto museu de arte e saúde mental, e também um museu que apresenta a cidade, que é uma cidade que nasce de um contexto de saúde mental. E trabalhamos a partir do fato desse primeiro e único museu da prefeitura ser utilizado enquanto cartão postal e, assim, da cidade ser apresentada a partir das obras de artistas que foram internos do Juquery. Trabalhar com essas inversões de chave também é o que tentamos praticar no cotidiano. E isso é algo bem interessante, que eu gosto bastante no MAOC.

Sou do sertão do Piauí, de uma cidade chamada São João, que fica na região do Parque Nacional Serra da Capivara. Então, já nasci dentro de um território que é muito marcado por uma produção artística, as pinturas rupestres da Serra. Moro em Francisco Morato, município da região do Juquery, desde 2012, e desde o ensino médio me interessei por entender sobre a produção artística dentro do Juquery, de descobrir que, na verdade, esses artistas que eu estudava em matérias de artes, como Tarsila do Amaral, Lasar Segall, Flávio de Carvalho, não eram tão

distantes. Eles passaram por aqui em alguns momentos, a convite de Osório César e de outros médicos, e tinham uma relação direta com o tema. Isso me encantou, a quebra dessa parede, de uma parede social, de algo que parecia distante, mas que na verdade estava ao lado.

Falo isso porque foi nesse processo de conhecer e querer entender mais sobre essa produção artística, que eu fui fazer um curso técnico em museologia na ETEC Parque da Juventude, e comecei a tentar entender mais essa instituição museológica que aqui existia e que estava num processo de reabertura. Depois fui estudar História da Arte na Universidade Federal de São Paulo, uma graduação que me permitiu estudar arte no Juquery. Ali eu já tinha um tema de interesse. E fui tentando afinar e acompanhar o processo de reabertura do museu. Comecei a fazer pesquisas acompanhando a obra, morando na região, e a prefeitura abriu um concurso público para técnicos de museu e eu consegui entrar nessa vaga. Inclusive, fui fazendo uma etnografia do processo de abertura do museu, acompanhando esses meandros, me colocando como sujeito também do processo e vendo como eu entro nesse território. Para entender esse museu que integra uma secretaria de Educação e Cultura da Prefeitura, que não ficou vinculado à saúde. Essa é uma diferença, em termos de gestão pública, do Museu Bispo do Rosário, que está dentro da Secretaria de Saúde, lido também como equipamento de saúde.

No momento estou fazendo mestrado em museologia na USP, estudando o próprio processo de criação do Museu de Arte Osório César, com foco no ateliê de arte e partindo do Ubirajara Ferreira Braga, que é um dos artistas. Agora, o meu desafio é ler o museu a partir de um artista que foi interno e, a partir dele, acessar e falar de outros artistas, porque ele fez várias obras sobre colegas de ateliê, sobre o próprio espaço do ateliê e sobre o próprio museu. E sobre o Juquery. Então, essa pessoa que ficou internada mais de 40 anos na instituição, passou a ver o mundo, a fazer obras sobre guerras que aconteceram no período em que ele estava internado, a falar do mundo. Isso é algo bem interessante e que não está tão distante do que foi a produção do próprio Bispo do Rosário.

Fico pensando também nesse museu que é criado no período em que a luta antimanicomial está ganhando força e reaberto em 2020, considerando todo esse histórico de criação artística dentro do Juquery, que é uma instituição que esse ano completou 126 anos de existência, sendo que sua ala

psiquiátrica só foi encerrada em 2021, o que foi o foco do livro* que Cibele Lucena criou junto a artista Flavia Mielnik. Pensar nesse fechamento me faz lembrar das imagens do fechamento da Colônia Juliano Moreira, da ala psiquiátrica da Colônia, que também é recente, e ali com a atuação de Patrícia Ruth, artista do Ateliê Gaia, fechando literalmente o portão, um ato simbólico muito interessante. E aqui o nosso ato simbólico foi justamente o livro delas, esse livro que também tem o lugar de um ato.

Então, pensar esse lugar das costuras, que fazem com que a gente chegue na dimensão artística para fazer furos que sejam de construções e não só furos que sejam para dores. O MAOC, enquanto o primeiro e único museu da cidade, poderia ser lido como espaço de elite, como uma instituição museológica, muitas vezes, é colocada e como historicamente foi construída, enquanto instituição a serviço de um processo moralizante, para educar a população, mas num sentido de controle. Ou o contrário, por conta desse distanciamento, o museu é visto como um lugar de coisa velha, de depósito. E conseguimos um meio termo, que é a leitura do museu como espaço de lazer. Ele foi reaberto e a área do seu entorno foi incorporada ao Parque Municipal da cidade, que também foi criado numa área que era do Juquery.

As pessoas que estão ali andando de skate, de bicicleta, deixam esses equipamentos na varanda do museu e adentram para conhecer, ver as obras, ver o que tem de novidade, qual é a nova exposição. Muitas pessoas que trabalharam no Juquery por 30, 40 anos, ou o pai trabalhou, ou o avô trabalhou, ou a avó. Muitos falam isso na recepção, o que é algo bem interessante: “Trabalhei 30 anos no Juquery, vi o museu em outro momento, fiquei sabendo da produção”. Ou “meu pai trabalhou durante anos e fiquei curioso para ver”. E em três, quase quatro anos da reabertura, já passaram mais de 40 mil visitantes no museu, o que para nós é uma conquista.

Então, uma cidade que nasceu do hospital psiquiátrico pode ir para uma memória traumática ou para uma memória afetiva, porque é pensar também nessas famílias que se construíram e se constituíram em torno do hospital psiquiátrico, enquanto funcionários, nos distanciando até da realidade

* **“O que não pode ser esquecido quando o Juquery fecha as portas?”** foi um livro de artista criado por Cibele Lucena e Flavia Mielnik em 2021, no contexto do fechamento da ala de internação permanente do Juquery, a partir de depoimentos dos últimos funcionários do manicômio e de um ex-interno morador, mesclados à desenhos, colagens e monotipias. O livro foi publicado em 2024 pela Editora Funilaria, como um fac-símile, não perdendo seu caráter de obra.

dos internos. Esses são pontos pra gente colocar em um lugar delicado de construção, de crítica e de busca de uma empatia nessas relações. E tem a parte nova, as crianças, filhas ou filhos dessas pessoas que trabalharam no Juquery e que não entendem a complexidade, ou estão num momento de entender a complexidade. Como o museu pode permitir um acesso a tantas questões por meio dessas produções?

Falei isso para pensar nessas chaves que a gente tem com um museu de cidade, museu de território e de como esse museu pode ser lido como *museu urgente*. Como o MAOC, no lugar de diálogo direto com o território, com o próprio município, também está no lugar de urgência de política pública, de acesso à cultura e de diálogo sobre saúde, porque há outras maneiras de pensar saúde além da pasta municipal de saúde. E como dialogar com esses pontos em um momento muito específico, pensar também o alto índice de pessoas com depressão e ansiedade, que são pautas de saúde, que estão dentro de um lugar de urgência. Como que a gente dialoga ou pensa também sobre isso, como pensar os espaços de lazer, pensar as urgências também de se ter espaço de descanso e de contemplação, e como permitir esse diálogo. Não ler o museu só como lugar de contemplação, porque isso seria o lugar do museu tradicional, mas pensar em se permitir estar nesse lugar e de não achar que tem que produzir o tempo todo.

Enfim, pensei nesses pontos de reflexão sobre esse museu, que tem um acervo de mais de oito mil obras realizadas desde o início do século XX, e que parte do gesto de homenagear Osório César, mas não no sentido de afirmar que este museu seja sobre Osório César. É sobre ele, mas não só sobre ele. E quando o museu é reaberto pela Prefeitura de Franco da Rocha, foi formalmente criado por uma lei como Museu de Arte Osório César. Então, numa atualização, que às vezes pode parecer pequena, mas que é fruto de discussões públicas sobre o que seria esse

museu, tem-se o entendimento de que é um museu sobre a produção artística no Juquery, mantendo sua homenagem ao Osório César. E sem adjetivar, o que foi uma discussão nossa também, não recorrer aos termos da história da arte, da arte primitiva, arte bruta, arte alienada, mas pensar em como colocar essa produção dentro das exposições, pensá-las como registros de vidas que passaram pelo hospital psiquiátrico, entendendo que essas obras têm sua agência. E nestes museus, que dialogam com mais de um campo, da arte, da educação, da saúde, da própria cidade, do território, vamos entendendo essas urgências, porque elas também permeiam o nosso cotidiano.

Cibele: Muito forte ouvir vocês. Camadas e camadas pra gente pensar, mas uma coisa me chamou atenção e, pra mim, conectou muito as duas falas. Você falou, Diana, sobre essa entrada da discussão contra-colonial e a afirmação desse pensamento como uma atualização da luta antimanicomial, poder racializar a luta e trazer essa discussão. E como a gente pensa a luta antimanicomial como algo contínuo, que não pode acabar, uma luta para tirar a ideia do manicômio do olhar, uma luta constante fora e dentro do campo da saúde. E quando você falou do pensamento contra-colonial, você falou “desfazer igual o Bispo”. Esse gesto de desfazer o que foi se solidificando como prática, se reproduzindo. E o Eli também falou da costura, trouxe a imagem da agulha e dos furos. Esse fazer e desfazer, deslocar os lugares das coisas. E eu fiquei pensando nessa ideia de ir desfazendo como um processo constante, e o quanto essa urgência está aí, nas duas experiências de museu. E vocês dois trouxeram a presença das crianças, das crianças das escolas e das crianças de Franco da Rocha. Eu me lembro quando eu e a Joana conduzimos o curso de formação de educadores do MAOC, como veio dos participantes essa relação do território com o manicômio. Minha avó foi funcionária, meu avô... minha avó era costureira no

Juquery... Todos que estavam ali tinham familiares que haviam passado pelo Juquery de alguma maneira. E a importância de pensar nas crianças e nessa relação de saúde, de arte, olhando para o futuro, como a Diana falou. Enfim, não é uma pergunta, é só um comentário, achei que havia muita conexão mesmo nas falas de vocês. Como é importante pensar o trabalho constante de atuar na reforma psiquiátrica e na luta antimanicomial, dentro da experiência de museu, de educação e de território.

Elielton: Sim, tem uma linha muito forte na museologia, chamada de museologia social. E aí é um diálogo direto com os trabalhos de museu de território. E tem um processo também de entender a museologia como descolada do museu. É uma área que estuda o museu, mas que não necessariamente só se aplica no museu. Mas pensar esse processo museológico em centros de memória e ler outras instituições como museus, como em alguns casos que não se utiliza o nome museu, mas que pode ser lido como museu. Esse uso do termo museu para marcar, se coloca nesse lugar de tensionar o que é ou não é museu. E não ficar só no lugar do museu que é criado a partir de uma coleção. Essas instituições nascem dessas coleções. Mas como opera para além delas? Como esses museus operam nesse lugar comunitário, em relação direta com o território, são museus que partem de lutas. E no nosso caso, a luta antimanicomial vem como esse grande fio condutor.

Diana: O que mobiliza é a luta antimanicomial, entendendo justamente isso de que o manicômio não termina. A gente vai pensando e percebendo as formas de atualização do manicômio, sobretudo nas instituições, inclusive as familiares. E você falar da questão da perspectiva antirracista, contra-colonial, tem que ser um compromisso básico, para além de uma pauta discursiva das instituições, que a gente vê também muita apropriação.

Enfim, a gente está falando do que não é hegemônico, e dessas vidas que foram sequestradas e ainda são, a comunidade LGBTQIA+. São essas vidas. Então é um espaço em que a gente é movido por essa luta constante e que envolve um construir outras formas também de viver, dançar, lutar e propor e de ensaiar e testar e experimentar outras maneiras de construir juntos esse espaço, passando pelas contradições que nos constituem também.

Eu cheguei a dizer que, por ser uma instituição museal, é necessariamente educativa. E isso tem várias direções, porque **a gente pode pensar nessa pedagogia que atua a favor da manutenção, justamente desses fios que ligam a um pensamento colonial, colonizador e de manutenção desse lugar de hegemonia, ou a gente pode pensar numa educação que vai numa direção contra-hegemônica, de construção de outros processos, outras subjetividades**. A gente precisa olhar para isso, porque o museu foi pensado, feito, para produzir um determinado sujeito. E a gente vendo isso, precisa pensar como é que a gente pode construir outros modos de relação e a questão da gente estar num território que tem uma história de trauma, de dor e de violência, e é preciso olhar para isso com muita seriedade e cuidado também, porque a gente está mobilizando isso tudo, mas também a memória não é só feita disso, como, inclusive, você e Flavia trazem no livro sobre o Juquery muito lindamente, também tem histórias de amor, também tem histórias de criação, também tem histórias de resistência, de cuidado. Então, acho que também vamos estar por essas ambivalências.

Cibele: Quando estávamos trabalhando na criação desse livro ouvimos uma história muito forte que tem a ver com isso que você falou agora, sobre as brechas, sobre o que escapa da lógica da violência, que é exatamente o lugar da intimidade, do pertencimento. Os funcionários tinham armários dentro do manicômio com chaves para guardar seus pertences e, num dado momento, alguns deles começaram a questionar por que os internos e internas não poderiam também ter armários para guardar seus pertences íntimos. Eles acordavam no mesmo horário, comiam no mesmo horário, usavam o mesmo uniforme, todos os homens tinham o mesmo corte no cabelo, tudo era universal. E onde estava o espaço de guardar aquilo que era íntimo? Foi a luta de alguns que levou os internos a conquistar armários para guardar um maço de cigarro, uma caixinha de fósforo, um papel amassado, o que fosse. E alguém nos disse, em um depoimento, que esses lugares, abertos por essas chaves, era onde o manicômio se fazia mais fraco. Essa frase é muito bonita, porque é isso, ali escapava o manicômio, porque você podia guardar suas coisas. Então a chave era uma coisa muito simbólica.

Elielton: E pensar também nesses ateliês que permitiram pensar esse lugar de expressão e de criar identidades. Hoje conseguimos olhar para essas obras e reconhecer a identidade de cada um no processo como artista. A gente começa a ver também esse lugar de criação e pensar quais outros processos, quais outros meios, foram escapes dentro das instituições. No caso do Juquery, muitos deles andavam com aquela bolsa de pano, que era o suporte do que era individual e não queriam soltá-la. O que eles poderiam guardar estava lá. Se não tinha um armário, tinha essa bolsa de pano, que permitia circular pelo Juquery com essa individualidade, com algo que era deles. Inclusive, isso aparece em uma das obras do Ubirajara, em exposição no MAOC, que tem uma figura humana com essa bolsa,

andando pelo terreno, e o título da obra ele colocou “Volta para casa”. Então, pensar nesses processos é a saída do manicômio. E o que me faz pensar agora na fala de vocês, essas saídas, não só física, mas mental também, onde o manicômio se faz mais fraco.

Cibele: Você falou também de poder olhar a cidade de Franco da Rocha a partir das obras. Achei isso muito bonito.

Elielton: Sim. Inclusive, estamos realizando a Semana da Diversidade de Franco da Rocha. E como podemos também ler o museu dentro dessa diversidade, pensar nas pessoas LGBTQIA+ que foram internadas no Juquery no início do século XX, na compreensão da diversidade enquanto doença. Ubirajara é uma figura que decidiu fazer obras pensando a comunidade. Uma de suas obras traz modelos travestis, que ele viu em algum lugar, não sei se dentro do próprio hospital. Há outras com essa mesma chave. E na década de 80, período em que a epidemia da AIDS estava em questão, ele fez a obra “Cuidado com a AIDS”. Então, tem esses pontos que a gente vai vendo e pensando também. E se torna urgente porque também discute o que estamos vivendo enquanto sociedade. O hospital psiquiátrico não estava à parte de tudo.

Joana: Eu gostei muito de entender, de aprender essa dimensão, que eu coloquei aqui numa frase, “um museu que mexe”, um museu que mexe no campo da representação da saúde mental, por exemplo. Então, não tem a ver com ser urgente apenas por ser um guardião de memórias, é também por isso. Mas quando a gente fala de memória, a gente não está falando de passado, a gente

está falando de como a memória opera o presente. Mas também por mexer nas representações contemporâneas disso. **É legal pensar desse jeito, nessa urgência, nesse museu urgente, quer dizer, nessa urgência do museu, porque ele mexe, ele está mexendo na representação de uma compreensão social de alguma coisa, mesmo.** E nesse caso, é da saúde mental, e não só, mas é o coração. E também fiquei pensando em outra coisa, como a gente está muito atravessada por essa ideia dos museus orgânicos, pra mim, fica muito claro que os dois museus, o Bispo do Rosário e o MAOC, são museus orgânicos. Nesse sentido de que são museus,

como agora o Eli terminou dizendo, que discutem a sociedade. O museu é um campo de conflito claro, mas esses são museus que nascem desse lugar, do lugar social, então estão impregnados por isso. Quando uma pessoa vai até lá e conta sobre a tia, a avó, o avô, a comunidade está ali. Isso para mim é muito forte. Esses museus que, de fato, estão totalmente atrelados, porque eles dizem de um lugar, de uma situação, de uma cidade, de uma comunidade.

Diana: Eu fiquei com vontade de levar um ônibus do Bispo para Franco da Rocha: Arthur [Bispo do Rosário] visita o MAOC.

Elielton: Será que a gente consegue combinar um ônibus com vai e volta?

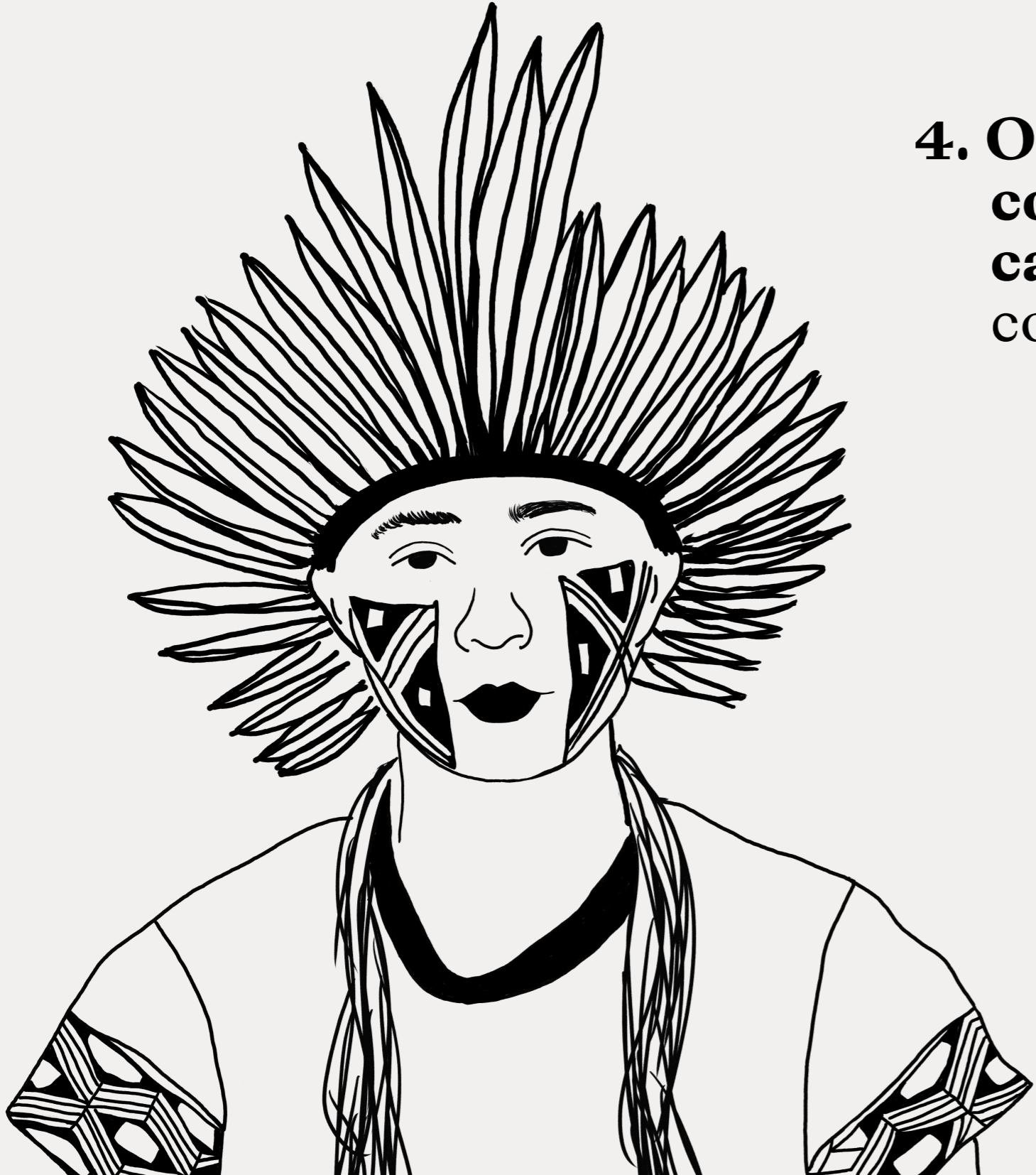
Diana: A gente pode sonhar!

**As histórias
dos desaparecidos
precisam ser contadas.
Elas são resistência e
preservação da memória**

**O testemunho mantém viva
a memória dos nossos filhos,
e enquanto falamos,
eles não são esquecidos**

**Pensem a violênci de Estado
como um desdobramento
da ideia de arquivo,
uma memória que
precisa ser construída**

**Museu expandido é
a prática de uma política e
de uma ética, que não separa
saúde, educação, arte
e território**



4. O Museu Kanindé começou com uma pedrinha que o cacique achou na infância: conversa com Antônia Kanindé

Cibele Lucena: Antônia*, há muitos anos nós trabalhamos em um coletivo de arte, chamado Grupo Contrafilé, que atua na fronteira entre arte, política e educação. Já fizemos trabalhos conectados com territórios específicos, atuando com intervenções e ações coletivas, ao mesmo tempo também desenvolvemos pesquisas em arte que culminam em publicações poético-políticas, sempre com a ideia da cartografia, de criar mapeamentos. E nesses anos de trabalho, temos fortalecido relações com alguns museus e espaços de memória, como o Memorial da Resistência, aqui em São Paulo, que tem um trabalho importante com a memória da ditadura, o MAOC - Museu de Arte Osório César, em Franco da Rocha, que trabalha, a partir da arte, com a memória de pessoas ex-internas do Hospital Psiquiátrico do Juquery. Assim, temos pensado o que significa o museu em contextos de luta pela memória. Por conta da pesquisa que estamos realizando agora, visitamos a exposição Museu das Origens, assistimos sua participação na mesa de lançamento do catálogo e tivemos a oportunidade de ver a instalação do Museu Kanindé e conhecer um pouco do seu trabalho. Ainda nesse contexto, ontem chegamos do Ceará, estivemos uma semana trabalhando no Cariri, junto à Fundação Casa Grande e ao projeto dos Museus Orgânicos, que são museus-casas de mestres e mestras. Nossa ideia é que o resultado dessa pesquisa seja uma Cartografia de Museus Urgentes

.....

* Indígena da etnia Kanindé, de Aratuba/CE, **Antônia Kanindé** é Bacharel em Museologia pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) e mestrandra no programa de Pós-graduação em Antropologia PPGA-UFC/UNILAB. Foi servidora pública da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, integra a Articulação das Mulheres Indígenas do Ceará (AMICE), o grupo de comunicadores Juventude Indígena Conectar (JIC) e a Rede Indígena de Memória e Museologia Social no Brasil.

que possa refletir sobre a importância do museu para essas experiências. Afinal, por que pensar em museu? Por que usar essa nomenclatura? Quando você escuta a ideia de “Museus Urgentes”, que conexões você faz com as experiências que desenvolve?

Antônia Kanindé: Eu sou indígena do estado do Ceará e o meu povo habita dois municípios, o município de Aratuba - onde existem as aldeias Fernandes, onde eu nasci, e Balança - e o município de Canindé, onde existe a aldeia Gameleira. O município de Fernandes está numa região serrana em transição para o sertão, e Canindé já está no sertão do Ceará. Nossa povo chegou nesses dois territórios por conta da intervenção das secas no nordeste cearense - o povo Kanindé viveu processos de migração pelo sertão, procurando água e comida, sobretudo. E **temos nas narrativas orais dos mais velhos da comunidade, relatos de perseguição e violência física aos que se afirmavam indígenas**, sobretudo antes dos anos 1980. Por isso, durante muitos anos os Kanindé mantiveram as narrativas sobre sua identidade silenciadas. Existia conhecimento sobre os antepassados, memórias, os próprios modos de vida tradicionais, é um povo exímio caçador, caçamos com técnicas de armadilhas, e nesse processo de migração os conhecimentos se mantiveram intergeracionalmente, mas a identidade indígena não era repassada enquanto identidade coletiva. Existia um entendimento subjetivo, mas não se falava nisso coletivamente. Isso não aconteceu apenas com os Kanindé, muito pelo contrário, é um movimento bem mais amplo no nordeste brasileiro, onde muitos povos mantiveram suas identidades silenciadas. João Pacheco de Oliveira vai tratar isso como uma situação de “emergência étnica” no nordeste do país.

Por volta de 1980, com a organização nacional do movimento indígena, inclusive para garantir direitos na Constituição de 1988, começa uma perda gradual do medo de falar da identidade indígena. **O Ceará é um caso bem específico nessa questão, porque no ano de 1873, por meio da gestão da província, chega-se a decretar a inexistência da população indígena no Estado.** A gente sabe que isso era uma estratégia para invisibilizar as populações indígenas, para que o Estado pudesse fazer o que quisesse com os territórios onde os indígenas estavam. Mesmo assim, as comunidades continuaram seus processos, ainda que escondendo suas identidades. E foi na década de 1980 que vimos um movimento de articulação em torno dessas identidades. Nesse período, acontece um movimento forte de algumas etnias aqui do Ceará, entre elas os Tapeba, os Pitaguary, os Jenipapo-Kanindé, muitos se organizando em territórios próximos da capital. Os Kanindé começaram a se aproximar desses povos, mas só passaram a se articular como grupo e coletividade indígena a partir de 1995.

Em 1994 acontece a primeira assembleia estadual dos povos indígenas, onde duas lideranças, o Cacique Sotero, fundador do Museu Kanindé, e o irmão dele, liderança Cícero Pereira, são convidados a participar. Ali eles se encontraram com representantes desses povos que mencionei e quando voltam para a comunidade, eles identificam similaridade em muitos aspectos da vida cotidiana desses povos com nossos modos de vida. A partir daí, as memórias dos mais velhos são retomadas. O Cacique Sotero é uma peça fundamental nessa história, desde a infância ele já tinha o entendimento da identidade indígena, porque já tinha tido conversas com a mãe e os avós sobre isso. **Ele conta que o Museu Kanindé nasceu de uma pedra preta que ele encontrou na infância. Ao questionar a mãe sobre por que a pedra era preta, ela conta que era usada pelos índios para escrever e fazer desenhos**, que eles eram indígenas, mas não podiam falar sobre aquilo porque haviam perseguições. Ele guardou a pedrinha e durante toda a adolescência foi reunindo outros objetos que falavam sobre artesanato, conhecimentos de plantio, espiritualidade, e em 1995, ao voltar da assembleia, ele fez uma conversa com a comunidade sobre o que viu e aprendeu, fazendo com que as pessoas da comunidade relembrassem o que os pais e avós contavam, buscando elementos históricos dos processos de migração dos Kanindé pelo sertão. Foi quando Sotero diz, “eu vou abrir um museu”.

Ele tinha já o entendimento do museu como um espaço de guardar memória, na frase dele, “guardar coisas velhas”. Coisas velhas que não falam só sobre o passado, falam também sobre o presente. Ele coloca todos os objetos que tinha recolhido em um espaço pequeno, um quartinho na casa dele e aquele espaço começa a funcionar como um museu e primeiro espaço educacional. Até então, em 1995, não tinha escola na comunidade, os mais velhos não tinham processos de escolarização, a grande maioria só sabia assinar o nome, um ou outro tinha um grau de leitura básico. Então, o museu passa a ser um primeiro espaço de rememorar, mas também de educar as pessoas sobre aquilo que já se fazia na comunidade, mas que não se entendia como um processo relacionado à identidade do povo. **O museu Kanindé passa a ser um espaço de memória, um espaço educacional e de afirmação política.** Quando as pessoas chegavam a esse espaço e viam aqueles objetos, elas tinham uma dimensão sobre o que se fazia, o que se comia, como se vivia, afirmava-se um espaço político da identidade de um povo indígena.

Os Kanindé só vão começar o trabalho educacional em 1998, com jovens e adultos, formação de professores a partir do magistério, aí se começa uma discussão mais ampla sobre educação escolar diferenciada. As escolas indígenas do Ceará são todas unidades vinculadas ao Estado, desde o ensino infantil até o médio. A gente iniciou esse movimento de educação na comunidade dentro da precariedade, porque não existia uma escola, as aulas eram embaixo de árvores, ou no Museu,

ou nas casas de algumas lideranças. A gente só conseguiu um prédio, uma estrutura para a escola, em 2006, quando se inaugurou a escola indígena. Até então, existia uma escola dentro do território Kanindé, só que essa escola era municipal, estudavam alunos indígenas e não indígenas, e existia muito preconceito contra as famílias que se auto afirmam indígenas. Isso fortaleceu a luta por um espaço e uma educação diferenciada. **Na primeira série, eu passei a estudar na escola indígena. Essa experiência foi um divisor de água para muitos jovens, por que a grade curricular passou a incluir questões da comunidade, aspecto da vida cotidiana.** Eu costumo dizer que na nossa escola vivenciamos os dois mundos, uma preparação para a universidade e uma preparação para a comunidade, caso a gente queira permanecer.

Muitos professores ainda estavam se formando, é criado o curso de Licenciatura Intercultural e, dentro da escola Kanindé, a gente tinha um sistema que era de três semanas de aula na escola, com os conteúdos da grade convencional, e uma semana a gente recebia os professores que tinham passado em Licenciatura Intercultural, que vinham para fazer formação e nós, indígenas, ficávamos na comunidade fazendo trabalhos, pesquisas e tudo mais. Esse sistema ajudou muito na formação dos jovens que estavam estudando na época. O Sotero continuou recebendo visitas no museu e em 2011 tivemos um marco, quando o Alexandre Oliveira Gomes, atualmente doutor pela Universidade Federal de Pernambuco, desenvolveu o trabalho de mestrado dele com o povo Kanindé. Um dos focos da pesquisa foi o Museu, quando ele trabalhou junto aos jovens que estavam na escola, fazendo um **inventário participativo do Museu Kanindé**. Ele começou a fazer um processo de formação teórica e prática, eu estava entre os jovens, e conseguimos fazer o primeiro catálogo dos objetos que o museu possui, dentro de duas divisões tipológicas, uma acadêmica, que inclui as categorias, as coleções, tudo bonitinho como manda a museologia, e uma outra a partir

de uma proposta do próprio Sotero, que disse: **aqui temos as coisas das matas, as coisas dos velhos, criando uma outra tipologia classificatória para o museu.**

De 2011 a 2015 tivemos vários eventos que fortaleceram a política nacional de museus e os processos formativos de gestores de museus, e os museus indígenas não ficaram para trás. Foram acontecendo encontros com gestores de museus indígenas, os fóruns de museus indígenas, tanto estaduais quanto nacionais, e em 2013 o Museu Kanindé, pelo seu trabalho e pelo inventário participativo realizado em 2011, foi premiado com o Prêmio Pontos de Memória. A gente transfere então a sede do museu, que era próxima à casa do Sotero, para ao lado da escola. A partir daí **o museu passa a ser um laboratório da escola, tanto pela proximidade, quanto porque os professores utilizam muito as histórias dos objetos, as memórias, para a formação dos jovens da escola e vice-versa, muitos dos jovens estão inseridos no museu.** Em 2011 constituímos um grupo de trabalho em processo formativo continuado e em 2013, com a premiação, esse grupo passa a se consolidar como um núcleo educativo e a receber visitantes no museu. Os jovens passaram a recepcionar estudantes de escolas que vinham conhecer o museu e a comunidade. E muitos desses jovens passaram a ter contato com outras áreas de conhecimento, outras pessoas, outros pesquisadores, inclusive com a área da museologia, entendendo o movimento que os Kanindé iam fazendo, de acionar suas memórias por meio do museu e, ao mesmo tempo, de se tornar uma referência de museu indígena, também por ser o segundo museu indígena a surgir no Brasil. Nesse processo, a própria comunidade demanda a presença de pessoas com formação acadêmica.

Foi nesse contexto que fui para a área da museologia. Fui estudar na Federal do Recôncavo, na Bahia, pois já conhecia outros jovens indígenas estudando lá e, de alguma forma, a gente fica

mais seguro entre a gente. Esses movimentos de formação continuada resultaram, em 2014, na Rede Indígena de Memória e Museologia Social no Brasil, realizando em Pernambuco um evento que trouxe representantes do Rio de Janeiro, São Paulo e de outros estados. Em 2015 se criou o primeiro Fórum de Museus Indígenas, no território Kanindé, que também me deu um empurrão para começar a cursar museologia em 2017. A partir daí, vem acontecendo outros Fóruns, nacionais e estaduais, e inclusive a Izabela, que estava na pesquisa e curadoria do projeto [Museu das Origens] no Tomie Ohtake, esteve aqui em um deles e visitou três museus indígenas para construir aquele núcleo da exposição. Esses Fóruns foram importantes para a articulação de outras iniciativas, vimos um aumento significativo de “experiências museológicas”, como estamos nomeando, porque nem todo mundo se entende como museu, alguns se determinam como Pontos de Cultura, Casas de Memória, Pontos de Memória etc. Temos mais de dezenove experiências museológicas no Ceará, que foram sendo alimentadas por esses movimentos de reunião e discussão, que fortaleceram a rede indígena.

A partir de 2017 e 2018, vivenciamos um desmonte da política cultural como um todo no país e vimos desmobilizações desses processos que estão sendo gradativamente retomados agora. O Museu Kanindé acabou criando um lugar de repercussão, de referência, e eu concluí a graduação estudando exatamente o que foi a formação do núcleo educativo do Museu Kanindé, com aquela turma de 2011. E quando eu percebi que sairia da comunidade para estudar, em 2016 começamos um processo de formação de outros jovens, usando a mesma metodologia: jovens da escola passaram por uma formação, conversaram com lideranças da comunidade, e quando eu saí, já tinha uma outra turma para assumir as atividades que eu fazia no Museu. Na pandemia, quando eu voltei para casa, ainda cursando museologia, vimos a necessidade de iniciar uma terceira turma. O Ceará, mesmo em meio ao

desmonte de políticas de cultura, conseguiu manter algumas premiações, sobretudo com a Lei Aldir Blanc. Fizemos uma atividade formativa virtual, em meio à pandemia. Assim, já formamos três turmas de jovens para atuar no Museu Kanindé, com conhecimento sobre o acervo, sobre as histórias, com conhecimentos técnicos na área de museologia, e agora estamos iniciando a quarta turma.

Os movimentos do Museu se entrelaçam com a história Kanindé e têm despontado também como um espaço propício para a pesquisa, temos visto pesquisadores indígenas e não indígenas dialogando sobre o Museu, e o que eu acho mais bacana é que o que eu vi no curso de museologia da UNRB não é aplicável aos Kanindé, o entendimento de museu que a gente tem é completamente diferente do entendimento do curso. **A gente entende o Museu Kanindé para além das quatro paredes, o Museu se encontra no conjunto de relações que são acionadas pelos objetos. Temos uma maraca, mas ela só faz sentido se a gente tiver um núcleo de jovens que saiba puxar um Toré.**

Temos uma cestaria, um conjunto de objetos de palha e de pena, mas que só fazem sentido dentro do Museu se pessoas da comunidade souberem ainda as técnicas e formas de produção daqueles objetos. Uma outra perspectiva de entendimento do que é o Museu Kanindé, é que o acionamento das memórias disparadas pelos objetos se dá pela história individual de quem doou o objeto, mas também pelas múltiplas histórias que podem ser acionadas a partir da vivência em coletivo na comunidade e pelas próprias pessoas que visitam o Museu.

A forma como o Museu tem seus objetos expostos é também muito particular, porque o Sotero coloca a maioria dos objetos pregados na parede. **Quando estudei museologia, vi tudo muito engavetado, dentro de vitrines, e quando voltei ao Museu, vi que não fazia sentido descaracterizar a forma expográfica proposta. Eu aprendi muitas lições sobre o que não fazer num museu comunitário, num museu indígena. Entendemos esses museus a partir de seus propósitos, de seus saberes e fazeres, da atuação em comunidade**, e tem vários outros museus indígenas surgindo nessa mesma perspectiva. E a grande maioria delas eu diria que são processos de auto-affirmação indígena, mas que também apontam problemáticas dos territórios. Eu sempre cito o Museu Jenipapo-Kanindé, como um museu que também traz a narrativa da violência do que é ter um empreendimento inserido no território, pois esse povo está impactado pela Ypióca, uma fábrica de cachaça que retira água da lagoa e estava jogando resíduos nessa lagoa, considerada sagrada pela encantaria dos Jenipapo-Kanindé. Então, esse museu denuncia essas violências e ao mesmo tempo traz a força das mulheres Jenipapo-Kanindé na luta. O povo tem um cacicado feminino e o Museu se relaciona com essas discussões e questões que impactam o território. Então, num contexto geral, **é esse o movimento, temos um processo histórico de silenciamento, identificamos no Museu e na Escola**

ferramentas que nos auxiliam nesse processo, óbvio que não pensando escola e museu do modo como estamos acostumados, estamos falando de outro modelo de museu e de outro modelo de escola, a gente se apropria, ressignifica, reflete, transforma de acordo com as necessidades da comunidade e dá o nosso recado por meio desses espaços.

Cibile: Antônia, e também surge ali, na relação entre o museu indígena e a escola, um modo singular de mediação dos objetos do acervo? Porque a gente também aprende, quando trabalhamos em educativos de museus, um modelo de mediação que é bastante discursivo. O que nasce como mediação no Museu Kanindé?

Antônia: Quando você chega na aldeia, o primeiro espaço que você conhece, antes da escola, é o Museu, eles estão lado a lado. E não tem como chegar um ônibus escolar até a porta da escola, o ponto onde o ônibus para fica a uns quinhentos metros do museu. Então, o primeiro contato que as pessoas têm com o Museu Kanindé, a gente costuma brincar, é descendo a serra. Porque são quinhentos metros descendo, o ruim é voltar, então eles chegam na escola, tomam uma água, respiram, são recepcionados normalmente por uma liderança da comunidade, que mostra rapidamente a escola e depois eles são levados para o espaço da Oca. A gente tem três espaços paralelos: a escola, o museu e a Oca, onde sentamos e fazemos uma conversa sobre o contexto histórico, sobre os processos de violência, para desconstruir, vamos dizer assim, os estereótipos que os alunos trazem, porque eles vão esperando uma coisa e quando chegam na realidade da comunidade, encontram outra coisa. Por exemplo, já tivemos jovens que esperavam chegar na comunidade e encontrar todo mundo nu. Dependendo da turma, a gente utiliza dinâmicas diferentes, porque pegamos desde crianças até universitários, às vezes trazemos objetos do museu para explicar algumas práticas, normalmente a gente dança um Toré, ensinamos algumas músicas, e depois desse momento na Oca a gente vai para o espaço do museu.

Deixamos um momento livre para eles visualizarem os objetos, e depois iniciamos um circuito narrativo, que normalmente começa por uma parte que é toda composta por matérias de jornais, que trazem os movimentos de luta pela educação e pela própria organização do museu, com matérias do Diário do Nordeste, fotos do museu na antiga sede etc. Começamos por esse momento histórico, vamos passando por uma parte expositiva, que tem caça, objetos artesanais, e vamos explicando todos esses afetos da vida dos Kanindé, dos animais que são caçados e comidos como

alimento. Depois tem uma outra parte dedicada a fotos de lide- ranças que contribuíram ou contribuem para a história do povo. Temos também muitos objetos que foram incorporados à cole- ção. Por exemplo, nesses Fóruns, quando saímos e recebemos algum objeto, a gente incorpora ao museu. E claro, a gente não vai ter conhecimento detalhado deles, mas falamos desses múltiplos conjuntos de relações estabelecidas com outros povos. A gente vai buscando traçar um circuito narrativo histórico, com aspectos da vida cotidiana e acionando memórias, o que não foge muitas vezes do tradicional, mas o que a gente sempre busca é acionar nos próprios jovens visitantes, memórias que dialoguem com o que eles encontram no museu.

No interior, onde estamos, tem muitas comunidades vizinhas que embora não se afirmem como indígenas, são comunidades rurais tradicionais que tem a caça como forma de alimentação complementar, então a gente sempre busca entender os objetos como itens que acionam memórias. Nós escutamos histórias, as subjetividades dos objetos do acervo dão vida a outras his- tórias. Uma coisa que eu acho bacana, é que às vezes estamos com os meninos lá na Oca ainda e vamos fazer o Toré e falta uma maraca. A gente corre no museu e pega uma, os objetos não perdem suas utilidades primárias. O entendimento é de que eles continuam ali para acionar memórias e para manter vivo um conhecimento. Ou **uma caça que está na parede, quando começa a se deteriorar com o tempo, a gente não se desespera, falamos com caçadores da aldeia e substituímos o objeto. E mesmo fazendo a substituição, continuamos mantendo vivo o conhecimento tradicional**. O diferencial dos museus comu- nitários e do Museu Kanindé, é a construção da afetividade. As pessoas são acolhidas, ouvidas, escutam as nossas histórias e querem voltar. **Os visitantes, inclusive, muitas vezes comem da nossa comida, porque a alimentação também é um processo relacionado à memória**. Isso é uma coisa que não encontramos

nos museus mais tradicionais, encontramos o lugar da indife- rença, um objeto exposto com uma legenda que não diz pratica- mente nada, na maioria das vezes entramos, olhamos e saímos. **No Museu Kanindé você chega, toma uma água, um café, pode conhecer o território, um prato típico, vai subir a serra, sentir o frio, são outras relações estabelecidas**.

Joana: E por que usar “museu”, essa categoria tão ocidental e colonial? Como vocês pensam isso?

Antônia: Eu vejo o uso da palavra museu no sentido de afir- mar que esse espaço é tão importante quanto aquele que está na grande cidade. O que tenho sentido é que quando uso só Ponto de Memória ou Espaço de Memória, aquele lugar parece menor. E em termos da conservação e salvaguarda dos modos de conhecimento tradicionais, muitas vezes aquele pequeno museu tem um trabalho muito maior do que uma grande instituição. E para equilibrar e dizer “estamos no mesmo lugar”, **usar o termo museu tem sido cada vez mais frequente e acho essa ressig- nificação muito importante, porque afirma que a memória de uma comunidade tradicional do interior é tão válida quanto a daquele pesquisador que deixou lá uma coleção, fruto de roubo na maioria das vezes**.

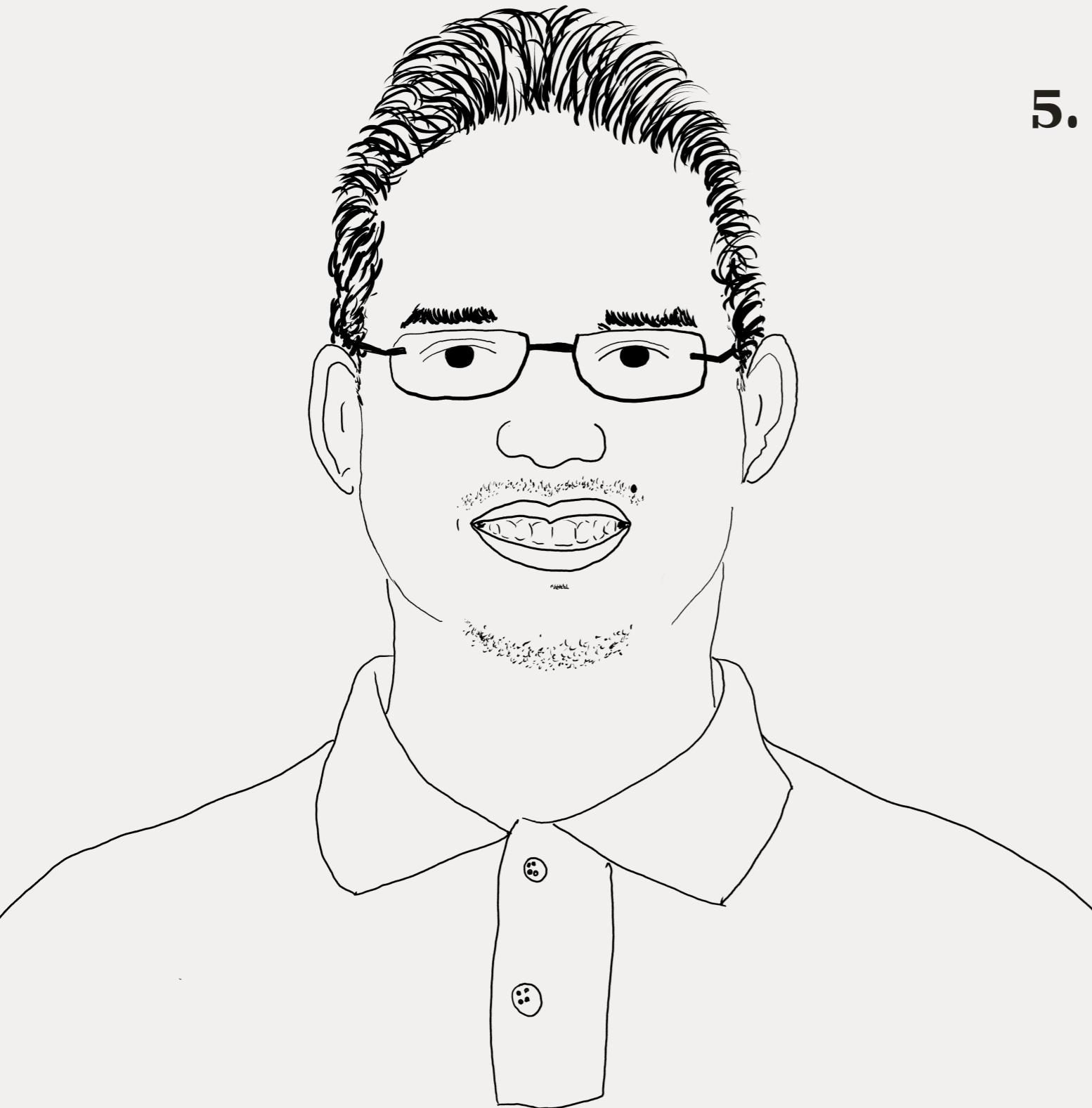
Joana: Eu quero fazer uma última pergunta, Antônia. Como vocês pensam a arte? Como é a relação do arquivo e disso tudo que vocês fazem, com a arte?

Antônia: No caso do Museu Kanindé, temos pensado a arte a partir das proposições dos artistas da comunidade, trabalhando

sobretudo com a pintura corporal. O museu tem sido um lugar que abriga essas pessoas para fazer pinturas, para trabalhar, se desenvolver. Mas a gente não entende necessariamente os objetos como obras de arte ou obras de arte contemporânea. Essa discussão tem sido feita junto a artistas indígenas, cujas exposições têm sido pensadas para determinadas galerias. Mas a gente raramente tem visto os museus indígenas como espa-ços abertos para receber essas exposições. Acho que isso é um aprofundamento que o movimento indígena ainda precisa fazer, sobre como absorver essas obras e exposições. Porque os museus indígenas hoje, tem concentrado muito os objetos que se relacionam com a memória, que falam de identidades e tudo mais, mas essa discussão mais ampla sobre a arte e as técnicas artísticas da pintura, gravura, entre tantas, é uma discussão que ainda não vem sendo feita. A participação dos artistas indígenas em exposições ainda é pontual e individualizada. Isso se asseme- lha muito às curadorias compartilhadas que vêm acontecendo, são pessoas, não são coletividades ainda. Temos um caminho longo para pensar a partir, sobretudo, dos museus indígenas. Isso pode ser a pauta de um próximo fórum, porque os objetos têm sido predominantes nos museus indígenas, enquanto as produções artísticas, literárias, têm aparecido em outros espa-ços, na maioria das vezes nos espaços dos museus tradicionais.

**O Museu Kanindé
é espaço de memória
de educação
e de afirmação política**

**O termo museu
afirma que a memória
de uma comunidade
é tão válida
quanto a do pesquisador
que cria coleções
em sua maioria
roubadas**



5. Museus Orgânicos do Cariri

A Guiança Como Museu: conversas com Júnior dos Santos

O texto abaixo é resultado de diversas conversas que tivemos com Júnior*, ao longo do tempo em que mergulhamos no Cariri sob sua guiança.

Joana Zatz Mussi: Júnior, você poderia nos contar como começam os museus orgânicos?

Júnior dos Santos: Os museus orgânicos não surgem do nada, como se fosse: vamos fazer ali, porque é uma história legal. Não. Existe uma profundidade, digamos assim, o lado vertical do território, que nos faz entender exatamente a profundidade dos ciclos no território. Então, o primeiro museu orgânico traz exatamente esse ciclo da ocupação humana neste território, que foi o ciclo da pré-história na Chapada do Araripe. O Memorial do Cariri (Memorial do Homem do Kariri) surge como o primeiro museu orgânico

* Júnior dos Santos é turismólogo e fomenta o turismo e a distribuição de renda na Chapada do Araripe. Mestrando em Turismo e membro do conselho administrativo da Fundação Casa Grande – Memorial do Homem Kariri, desde 2010. Em 2013 criou a Agência Turismo Comunitário, especializada em turismo de base comunitária, expedições científicas e viagens culturais e de estudo. Hoje, como diretor do programa de Geração de Renda Familiar da Fundação Casa Grande, atua nas mais diversas atividades do segmento do turismo na região do Cariri e no fomento de políticas nacionais para o turismo. Júnior foi nosso guia e professor na Chapada do Araripe. Com ele, adentramos os Museus Orgânicos e conhecemos muitas mestras e mestres do “Brasil de dentro”, como ele diz.

para contar a história do povo do Cariri, que foi um povo dizimado. Eles eram um povo nômade e faziam o circuito da Chapada do Araripe até a Serra do Capivara no Vale do São Francisco e quando eles passam nessa bacia, eles descem desse círculo/círculo, fazendo passagem pela Chapada e levantam esses acampamentos no entorno do sopé da Chapada do Araripe, de onde vem os primeiros registros rupestres, onde surge o domínio do fogo e do barro, quando começam a fazer seus próprios utensílios.

Joana: Isso foi quando?

Júnior: Tem registro disso em torno de 3 mil anos atrás. O memorial, então, tem o intuito de trabalhar a arqueologia de uma maneira mais inclusiva. Para isso, a gente desenvolveu e vem fazendo um trabalho de “arqueologia social inclusiva”, que é exatamente colocar toda essa história à disposição do povo. O primeiro museu orgânico surge a partir do ciclo do couro, é o museu do Mestre Espedito Seleiro.

Cibele Lucena: A economia não era só com a carne, também era com o couro, o gado era usado de muitas maneiras, né? A gente está falando de uma história, de uma ancestralidade. Para gente que é de São Paulo, o gado significa latifúndio, pastagens, não tem nada a ver com o ciclo do couro. Então, a gente está pensando em uma outra história, com uma outra escala. Um outro jeito de pensar, que não tem nada a ver com o agro de hoje, com a monocultura, que representa, na verdade, o fim de tudo isso.

Júnior: Sim, estamos falando de outra coisa. Depois, veio o ciclo do algodão, que foi o ciclo da agricultura do Ceará, que foi muito tardia. O Ceará tinha mais vocação para outros ciclos como a cana de açúcar. Então, muito tardiamente veio o que se chamou de ouro branco do Nordeste, que era o algodão, que na caatinga prevalecia e atraiu os americanos que passaram a investir e transformaram a região numa Las Vegas, uma referência de grande exportadora desse algodão, que foi introduzido aqui nessa região, até que veio uma praga, chamada bicudo, que acabou por destruir o ciclo no Nordeste como um todo. E foi dentro desse ciclo que surgiram as **rendeiras**, as **tecedeiras**. As mulheres vêm nesse circuito. Existem museus orgânicos que estão dentro do ciclo do algodão e, então, cada museu pertence a um ciclo. Dentro do ciclo do barro, quem são as personagens? As mulheres é que são detentoras desse fazer. Daí surge a expressão: mão na massa. A única mulher aqui na Chapada do Araripe que ainda tem esse trabalho, que não usa o torno é a Corrinha Mão na Massa. Todo mundo usa o torno, pois é prático,

vai moldando, dando formas. Ela, não. Então, isso é uma coisa que precisa ser preservada. **O torno é ela, que dá a volta e vai moldando, que faz todo o movimento.** Então, através dos museus orgânicos, nós percorremos cada um desses ciclos, que têm uma importância na formação do Nordeste.



Júnior: O museu orgânico pode ser de três modelos. São quatorze no total e esse do Mestre Seleiro é o Museu Oficina. É um museu que fica dentro da oficina. Então, o **movimento, o fluxo, a história do museu estão ainda hoje na oficina, tendo esse repasse de saberes.** Tem também o Museu Casa Oficina, que é um museu em que casa e oficina estão na própria casa. E existe o Museu Casa, que é o dos **saberes intangíveis**, como os reisados e as manifestações que existem no território.

Joana: Você estava explicando que tem as matrizes, o museu do ciclo do couro... Essas categorias todas, vocês que foram inventando? Como foi isso?

Júnior: Na verdade, a gente foi aprofundando a discussão sobre a origem dos territórios, sobre o que está por trás, quais são as influências ali presentes. Por exemplo, qual a relação das obras do Mestre Espedito Seleiro com a ocupação da Península Ibérica, com os arabescos. Os sítios têm toda essa profundidade e o papel da Fundação Casa Grande do Homem do Cariri é ter essa discussão com as juventudes. Por exemplo, a minha geração, quando eu era criança e jovem da Fundação, começou a fazer um estudo do ciclo do couro que deu origem a esse museu do Mestre Seleiro. Começou a fazer um estudo sobre o ciclo do algodão... Com isso, fomos criando um fio condutor a partir da ancestralidade do território em seus ciclos, aprofundando a dimensão social inclusiva deste tipo de ação museológica.

Joana: Então, foi a partir da ancestralidade que vocês foram organizando esse pensamento?

Júnior: Sim, conforme percebíamos essa dimensão da ancestralidade, mais entendíamos que era o território que tinha que contar sua própria história. Ao invés de concentrar essa história em um só

museu, a gente deixou ela espalhada pelo território, para fazer os turistas circularem. Se a gente tivesse um grande museu ao lado do aeroporto, em Juazeiro, consequentemente lá caberiam todas as histórias do território, mas o território é aqui. E essas pessoas? Como iriam se manifestar hoje? A manifestação comum ainda hoje está aqui e isso vai estar à disposição para transformar as gerações atuais. Então, **os museus orgânicos descentralizam a força do turismo convencional**. Nos faz entender o turismo como uma oportunidade à disposição para desenvolver o território, uma maneira da gente diminuir a desigualdade que existe dentro dos territórios. A ideia é provocar esse baixo custo de museu. Por exemplo, essa peça... tem um artesão da cidade que faz. O piso é feito na cidade. Este expositor é feito na cidade, pois na hora que quebra, o mestre vai lá em pessoa e coloca no lugar. Não é feito em Nova York, na China, ou em outro lugar. Você estimula a própria economia local.

Joana: A própria economia gira.

Júnior: Então, pra quê o museu? Porque o museu é vivo, está vivo no pai, daqui a pouco vai estar vivo no filho, no neto, no bisneto e cabe a cada um ter esse merecimento. Assim, a nossa provocação é **entregar essa integridade. É se integrar com o mestre e viver o tempo no lugar dele, você ver o ofício dele, o fazer dele**.



Joana: Júnior, você estava dizendo que figuras importantes dessa região, como os Gonzaga, dona Bárbara de Alencar e Padim Cícero já traziam essa consciência, vamos dizer assim, de fazer uma salvaguarda desse legado em vida. Por exemplo, os Gonzaga inauguraram o seu museu, com toda essa consciência

de legitimar uma história no território enquanto a pessoa ainda está viva, não como um ato póstumo ou que acaba acontecendo fora do território. Então, essa ideia do museu orgânico carrega essa linhagem, o valor da transmissão do saber em vida, enquanto o mestre está vivo, enquanto o território ainda está dialogando com os seus saberes. É isso?

Júnior: É isso. Você está em vida e vê sua memória, sua história e seus saberes e fazeres sendo materializados e eternizados ali, na forma de um museu. Isso é muito importante.

Cibile: E por que museu? Como fazer um museu?

Júnior: Então, esse redimensionamento do museu no Brasil é o que a gente precisa valorar dentro dessa perspectiva.

Cibile: É como você falou ontem, no museu do Espedito Seleiro: não precisa ter um texto na parede porque ele mesmo está ali, você o encontra sentado na cadeirinha, logo depois de atravessar o museu, e o texto é ele, é a presença dele.

Júnior: Sim, e também tem que ter relação com o filho, com o neto, a oralidade passando de um para o outro, pois muitos de nossos saberes vieram pela oralidade.

Joana: O museu que nasce desse saber, dessa experiência, não vem como um modelo que é copiado. É um museu que é orgânico também nesse sentido.

Júnior: São todas essas pessoas que vão criando um marco por onde elas passam, no território. E é isso que a juventude perde muito – essa essência, essa perspectiva. De umas gerações para cá se perdeu muito o saber de onde se veio e, com isso, não se sabe para onde se vai, para onde tem que ir.



Joana: Ao longo desses dias, conversamos muitas coisas que acabamos não gravando. E desse papo todo, ficaram muitas perguntas, mas acho que a mais importante é: **Por quê museu?** A gente entendeu e você falou mil vezes dessa dimensão dos museus orgânicos, mas por que usar a palavra museu é importante? Por que a ideia de museu é importante? Pois a palavra museu vem carregada de muita coisa. Então, por que ainda assim a importância de afirmar isso, de que é um museu?

Júnior: Eu enxergo alguns aspectos. Não acho que exista só um olhar. Acho que o olhar principal que vejo é a gente conseguir que esta nomenclatura que, até então, a gente só vê associada à classe média alta - ir aos museus, visitar um museu, ter um museu -, seja trazida para os territórios e colocada à disposição das pessoas, para que elas se desenvolvam a partir dessa ideia. É uma nomenclatura nova e que entra nos vocabulários locais. **Bodega, farmácia, são palavras populares e a palavra museu não faz parte do nosso cotidiano e, trazendo-a para cá, a gente a fortalece dentro de uma responsabilidade e de um peso que ela já tem, ao mesmo tempo em que a gente a reinventa.**

Porque uma coisa é ela ser trazida pelo poder local, pela comunidade, pela sociedade civil organizada e outra é ela vir como uma política pública que chega de cima para baixo, de uma forma

excludente e realmente pesada para o lugar, onde ela vai fragmentar a nossa cultura e tornar ela vendada. **Então, uma vez que a gente trabalha a palavra museu, a gente a descentraliza, para que as pessoas tenham a oportunidade de conversar sobre ela e tirá-la de um formato, de uma caixa.** Uma reserva florestal pode ser um museu. Na verdade, a gente amplia esse repertório, quando a gente fala sobre museu, para as pessoas entenderem as mais diversas formas de se fazer museu, de se pensar o museu. E essa museografia das memórias de quem está vivo, presente, é uma reinvenção dessa importância que é o museu, pois seu território é a formação de seu povo, enquanto preservação do patrimônio material e imaterial.

Joana: Lembrei do Eduardo Viveiros de Castro. Ele disse uma vez que, quando os europeus colonizadores chegaram nas Américas tinham uma ideia, uma percepção de que os incas, os maias, os astecas eram muito mais desenvolvidos do que os indígenas amazônicos, porque eles construíam estruturas, monumentos e, depois de muitos séculos, na verdade, só hoje, na real, é que se tem uma compreensão antropológica, arqueológica, sociológica de que para os indígenas amazônicos, o monumento era a floresta, que é uma compreensão existencialmente muito avançada. É muito avançada a compreensão de que o monumento está ali. E essa compreensão de museu que você está trazendo me fez pensar nessa origem.

Júnior: E esse processo é importante para todas as gerações, pois o museu passa a contribuir com a interpretação do território. Quando as pessoas conhecem os museus orgânicos, eu as convido a esquecer o modelo e o conceito de museu que conhecem. Curadoria... esqueçam tudo isso. Educativo... esqueçam. E se permitam pensar num novo modelo.

Joana: É interessante, porque o que vocês pedem é que as pessoas esqueçam o conceito e a prática do museu que vem com a colonização, com os colonizadores, dessa matriz europeia. Mas, por outro lado, que cada um, a partir de seu território, possa buscar o que tem de interessante nessa ideia de museu, o que se pode aproveitar disso – bem antropofágico – porque essa ideia de “museologização de algo”, tem a ver, de alguma forma, com valorizar, visibilizar, nomear para o próprio território e também para outros territórios aquilo que se quer lembrar. Fiquei pensando... os indígenas fazem isso desde sempre, ancestralmente, de passar o conhecimento, a sabedoria dos velhos para os novos, mas por que a gente precisa da ideia de museu, se a gente tem todo o conhecimento

indígena? Porque se a gente não fizer, alguém vai fazer por nós. Assim, se vocês não estivessem criando isso, isso poderia ser expropriado de alguma forma.



Júnior: Essa é uma batalha. É uma forma de combater essa ideia de que um arqueólogo ou antropólogo chega, coleta tudo e cria um museu, um centro cultural que, no fim, fragmenta e centraliza a cultura. **O Cariri não é um lugar para ser catalogado e exposto como em um zoológico, mas sim vivido e sentido.**

A gente quer um lugar para todos, onde as pessoas possam vivenciar a cultura de verdade. Não um espaço estereotipado, feito para turistas, mas um lugar que valorize a rotina e a história do povo. Um museu que não seja apenas um prédio bonito, mas um espaço vivo, onde a cultura se transforma e se renova a cada dia.

A gente precisa de museus que não separam as pessoas da sua própria cultura, mas que as conectem com suas raízes. Um lugar onde a história seja contada pelas próprias pessoas que a fazem. **Não queremos um museu que seja apenas mais um ponto turístico, mas sim um espaço que transforma vidas.**

Joana: Você tocou em dois pontos importantes. Um deles é essa ideia de que os museus, muitas vezes, se apropriam de um conhecimento que é coletivo, que foi construído por muitas pessoas e é das comunidades. Um curador, uma instituição ou uma marca, chega e leva todo o crédito por algo que foi construído a partir de um lugar do comum. Então, a batalha é não deixar que o comum seja expropriado, que o comum sempre volte para o território. É manter o valor do comum.

Júnior: E todos esses processos são de todos, enquanto os museus convencionais são pra quem fez e pra quem pagou a conta. Pra dizer pro resto da vida que fez e pagou a conta... Essa foi a grande obra do meu governo! Esqueceu que foi com o dinheiro nosso, nós é que pagamos. Já fui chamado para várias reuniões para discutir esse tipo de assunto e sempre digo que não faço questão de ir, mas se eu vou, digo que não vou pegar mole, pois para falar da importância do turismo e da cultura, eu começo a questionar. Tipo: beleza, mas o déficit do turismo com a cultura é gigantesco, o déficit com o social é

gigantesco. Quem iria imaginar que o Pelourinho se transformaria no que é hoje: maior concentração de assédio moral, físico e financeiro que existe. Você chega e as pessoas te cercam. É difícil. Se não existe a profundidade do conteúdo, se não agrega valor, fica superficial. Ouve-se dizer que o turismo atrai milhões de pessoas, o turismo estrangeiro provocou um bilhão de reais. Mas então, com essa quantidade de recursos, não dá para aumentar o saneamento? Pergunte ao parisiense o que ele acha do turismo. E por que precisamos fazer o mesmo no Cariri? Daqui a pouco, lá no Cariri, as pessoas do lugar vão fugir. É o que acontece em Paris. Se você parar um parisiense, ele te dá uma porrada... Pense que um lugar precisa de sua rotina, viver seu ritmo, mas o seu ambiente é invadido por milhares e milhares de pessoas. O que está acontecendo? Não posso nem sentar na minha cadeira! E nem posso ficar conversando com meu amigo sobre as coisas que a gente já conversava, porque sempre passa alguém querendo tirar foto...

Cibele: A pessoa do lugar perde sua rotina e quem chega também, pois toda relação é mediada e só se troca superficialidades.

Júnior: Às vezes, eu sou taxado como um lixo, mas eu estou tentando apresentar soluções, não para resolver o mundo, mas comprovadamente para que diminuam os impactos e procurem retardar esse turismo convencional que vai agressivamente de cima para baixo, mas se o território não enxerga isso, fica muito complicado. Se vocês vêm aqui e a única coisa que consegui tirar de vocês foi dinheiro, eu não fiz nada. Então, eu olho para o que a gente consegue aprender com as pessoas, como o seu trabalho diz do território, qual sua conectividade com o território... Eu estou aberto para isso. Vocês vieram aqui e quero saber o que o trabalho de vocês vai gerar. Agora, se você veio aqui e levou tudo só pra você, pra dizer que esteve no Cariri, eu não tenho interesse.

Joana: Em algum momento da conversa, você falou sobre o encantamento, como se isso tudo que não é essa dimensão, sobre a qual a gente está conversando, fosse o contrário do encantamento. Eu queria te ouvir um pouco mais sobre isso. O que é o encantamento? Esse turismo é o turismo do encantamento, esse museu é o museu do encantamento?

Júnior: Olha, eu sempre levo isso para o mundo da infância. Com quem a gente mais gosta de estar junto é com aqueles que não traíram a infância, pois são aqueles que conseguem ainda viver no mundo da brincadeira. E isso é, para mim, algo que a gente perde, essa sensibilidade do que a gente foi. É exatamente isso que está ligado aos ofícios e às profissões. Você conversa com o **Mestre Seleiro** e ele é alguém que tem o prazer de conversar sobre a vida, sobre os processos, porque ele não traiu nada daquilo que ele quis ser na infância. Aí, quando você pega outros mestres como a **Dona Dinha**, que cuida de um ciclo há 60 anos e já esteve na situação de trocar uma rede por uma cesta básica, para manter aquele processo, e não desistiu, só conseguimos entender isso no momento em que compreendemos que ela está ali materializando todo um imaginário a partir desse ofício. **Mestre Graziano**, que sonha a noite inteira com certas figuras que ele materializa na madeira. Tem um poeta que diz que *brincar reisado é se vestir de alegria e celebrar*.

É muito dessa força que a gente está falando. E eu acabo tendo uma missão na agência de turismo comunitário, uma visão de mostrar um pouco o que é esse universo, esse encantamento. **Os encantados estão por aí**. E quem chega no Cariri, sai, e continua encantado. Mas, para isso, você tem que ter um pouco dessa profundidade das pessoas que deram origem a esse lugar. Muitos mestres deram sua contribuição sem ter o reconhecimento ainda em vida. Então, eu acabo tendo o papel de estar sempre em

contato com os mestres para **não deixar de celebrá-los ainda em vida**. Além do que, as pessoas circulando aguçam os mestres a se voltar para a própria ancestralidade. Porque, às vezes, você faz uma pergunta que coloca o mestre no tempo que é preciso para materializar a alma. E isso é forte, muito forte. Se você pergunta: “Mestre, como foi sua infância?” Naquele dia, ele vai responder de um jeito. E se outra pessoa pergunta a mesma coisa, em outro momento, as respostas vão ser diferentes, pois ele vai lembrar de fragmentos diferentes, o pensamento não é contínuo. É isso que faz com que o museu seja vivo, seja orgânico. Essa organicidade é o que aguça todos os lados.



Museu é para você chegar, sentar, ter um terreiro na calçada: conversa com João Paulo Maropo

Joana Zatz Mussi: João*, você foi da primeira geração de crianças da Casa Grande. Como foi essa história, sua chegada na Casa, a presença de Alelberg Quindins na sua infância. Conta um pouquinho para a gente?

João Paulo: A primeira aparição de Alelberg[†] por aqui, que me lembro, foi em 1990, 1991. Eu tinha oito anos e aqui tinha festa de São Rosa... Tinha umas senhorinhas, devotas de São Rosa, que faziam festa pros cachorros. Os cachorros eram os convidados. Era assim mesmo: elas colocavam o pano no chão com as comidas e os primeiros que comiam eram os cachorros. Depois que os cachorros comiam, a gente comia. São Rosa era o protetor dos cachorros. Curava e tratava as chagas, as feridas deles. E a festa começa lembrando tudo isso. Então, foi nessa época que vi ele por aqui. Época que eu estava voltando. Meus pais passaram quase um ano fora... Hoje, já mudou um pouco, mas naquela época, aqui era essencialmente rural, do ponto de vista da economia. Eram todos agricultores. Todas

* **João Paulo Maropo** é Diretor Administrativo da Fundação Casa Grande, em Nova Olinda, no Ceará, e membro da equipe de curadoria, expografia e instalação dos "Museus Orgânicos", projeto da Fundação Casa Grande em parceria com a Fecomércio/SESC Ceará. É especializado em fotografia da natureza e atua também nas áreas de edição de imagens, vídeo e cinema. Integra também a equipe de arqueologia da Fundação Casa Grande, coordenando o programa de gestão e conservação ambiental dos sítios arqueológicos e mitológicos da Chapada do Araripe. Professor da pós-graduação em Arqueologia Social Inclusiva - Universidade Regional do Cariri. Nascido e criado em Nova Olinda, fez parte da primeira turma de crianças da Fundação.

† Alelberg Quindins é contador de estórias, pesquisador das tradições populares, historiador e músico autodidata, empreendedor social, poeta e artista plástico. Em 1992, restaurou a primeira casa grande da fazenda que deu origem ao Município de Nova Olinda-CE e criou a Fundação Casa Grande Memorial do Homem Kariri. Idealizador dos projetos Museus Orgânicos e Morada de Conteúdo. Autor dos livros: Icasa do Meu Coração e Poemas HQ.

as outras atividades eram secundárias e eram formadas por uma parcela pequena da cidade. Minha mãe* cuidava de casa e durante muito tempo fazia crochê. Fazia e vendia para ajudar a comunidade dela, fazia cortinas, colchas inglesas, negócio grande. Hoje ela está mais no ponto cruz, fazendo bordados leves. Depois, quando eu cheguei de Goiás, fui morar uns tempos lá por causa da situação econômica, como vendedor de credíario, passando de porta em porta. Um dia passava vendendo, outro dia passava cobrando, enfim... Eu cheguei de Goiás no começo de 1991. Meu pai tinha ido pra lá antes e depois levou a gente. Mas lá era muito violento, muito perigoso, era bem próximo de Brasília – Brasília sendo construída. Tocantins se formando. Então, a gente nem passou um ano e voltamos para cá. E quando cheguei, fui dar uma volta na cidade para fazer o reconhecimento de área, vi o quanto ela tinha mudado e encontrei a casa, que depois tornou-se a sede da Fundação Casa Grande. Estava descoberta, sem teto, estavam consertando paredes, telhados, consertando tudo.

Joana: No começo, o que vocês ficavam fazendo?

João Paulo: Brincadeiras. Todo mundo ficava na rua e a gente fazia campeonatos de bola, de pipa, de pião, bolinha de vidro... Por isso que eu digo que chegamos aqui com muito estoque infantil e tinha um casal que estava coordenando isso.

* João Paulo é filho de Dona Toinha Maropo, participante do Grupo de Mães da Casa Grande e dona de uma das hospedagens da rede de pousadas domiciliares da Agência Turismo Comunitário de Júnior dos Santos. Foi na casa de Dona Toinha que nos hospedamos em Nova Olinda, e onde fomos muito bem acolhidas com comidas regionais, histórias e afeto.

Cibele Lucena: Que maravilhoso.

João Paulo: Só depois que eu descobri que o nome disso que eles faziam era produção cultural. E isso tudo não era novo, não. Com dez anos a gente já ficava por aqui, fazia cavalo de pau.

Joana: O que é fazer cavalo de pau?

João Paulo: A gente pegava um pedaço de pau, tronco, ia cortando a casca dele, arrancando a casca e fazendo desenho. Fazia a cabeça, encapava, amarrava no pescoço e fazia as orelhinhas. A gente ia desenhando e encapava a cabeça. E com o cavalo de pau, a gente brincava de vaquejada. Sabe o que é a vaquejada, né? É um tipo de esporte, alguns chamam assim, mas é uma competição, tipo rodeio, tem duas faixas de cal, onde vão os dois cavalos, um de cada lado e no meio vai o boi e você tem que derrubar o boi.

Joana: Existe ainda?

João Paulo: Existe. O boi tem que cair, tem que virar as quatro patas em cima da faixa de cal. Tem que arrastar o boi. Eu chegava em casa banhado de sangue por arrastar o boi. Aí tinha o cassino e toda moeda era feita com carteira de cigarro e cada marca de cigarro tinha um valor. Parecia a bolsa de valores. E quando alguém chegava de fora com um cigarro diferente, valia muito mais. E tinha o básico, que a gente jogava com semente de muciña, alguns chamam de olho de boi, quebrava aquela casca, cortava quadradinho, queimava com ferro quente. Era como um

banco imobiliário. A rua era nossa. Então, ainda hoje, aqui não tem “menino de rua”, mas eu fui um menino da rua. A rua era nosso espaço de brincar. E a gente brincava com muita propriedade. Era tudo de terra, a gente veio conhecer a pavimentação muito tempo depois. A gente ficava rodando pião na rua... Aí, eu comecei esse projeto de trabalhar com o resgate dos saberes populares, a memória viva... O Seleiro, a casa azul, a gente procura trazer a memória dos ofícios tradicionais que estão se acabando, como o barbeiro, a rendeira, o ferreiro, o pedreiro... porque agora temos a produção industrial e não temos mais o fazer... Só existe o montar. A gente também busca preservar, fazendo a ligação, a interação dele [do mestre de saber] com a própria história da vida onde ele está inserido, procurando com esta pegada a salvaguarda desses saberes. E isso está muito ligado à questão da identidade. De certa forma, a agricultura pasteurizada de consumo imediato acaba com a tradição, passa por cima e a gente vai largando os saberes tradicionais e se acostuma a não usar.

Joana: A sua mãe nos contou que você faz os desenhos dos museus orgânicos. Como é isso?

João Paulo: Faço pesquisa, concepção, montagem, fotografia. Eu é que faço. A ideia partiu do Alembert, mas não existe um carimbo de museu. Não é “minha casa, minha vida”. É só “minha casa” mesmo (risos). Cada um vai fazendo seu projeto, não tem um único jeito. Cada um é, do jeito que é. Com esse nome, de museu orgânico, começou por causa do Seleiro. A casa é o museu agora. A casa azul, com essa forma social, inclusive, com a relação antropológica e essa relação social de viver o espaço como museu. É um espaço de contar histórias, de conversar sobre a história. É um espaço de fala. Quando você vê um museu convencional, quanto

mais interativo, mais frio ele é. Quanto mais interativo, menos interação ele tem. É interativo porque você vê tudo, mas não existe interatividade, não tem relação com as pessoas. **O Museu é pra você chegar, sentar, conversar, almoçar, ter um terreiro na calçada** e parar para conversar com a pessoa. No museu convencional, você tem as pessoas expostas numa fotografia na parede. Aqui não tem caixa, quer dizer, não tem conceito. Só tem percepção.

Joana: Mas esse é o conceito, né?

João Paulo: É a percepção. É a relação antropológica dele com o ambiente assim como ele é. **O museu é o mestre.** Foi inaugurado agora o museu do ferro. Já temos 18. A gente entra, eu vou para implementação e Junior relaciona com o arranjo produtivo local.

Junior dos Santos: É um trabalho em cadeia. A interação com o ambiente é importante. Tem todo um fluxo que a gente percebe.

Cibele: E enquanto tudo isso está acontecendo, as crianças estão cuidando da Casa Grande?

Junior: É. Recebendo as pessoas... eles vão experimentando, a experiência vai passando de um para o outro. Na rádio, eles acompanham os radialistas nos programas, vão observando, errando e acertando, e é dessa forma que eles aprendem e eles têm o direito de errar, também.

Cibele: De inventar, né? Criando o próprio jeito...

Junior: Assim que o avô aprendeu, assim o pai aprendeu, assim que eu aprendi e assim que eles estão aprendendo até hoje, a partir da vivência. Eu costumo dizer que os meninos têm muito de fazer, de viver, que é o momento deles aprenderem.

João Paulo: hoje o ser humano se tornou refém de um papel, de um certificado, de um currículo, mas

eu conheço gente com um grande currículo, com um monte de papel, mas espreme e espreme e não sai nada do que está no papel. Então, eu sou meio avesso a esse tipo de coisa, engordar o currículo e engordar salário com uma condição que você não tem, garantir uma estabilidade social só porque tem um papel? E eu não concordava em passar muito tempo na universidade. Fui fazer Bacharel em Biologia, ficava muito tempo enfiado na faculdade, no vale, na Bacia do Araripe, coberta pela Mata Atlântica, passei seis meses, sem uma aula de campo, uma aula de laboratório. E pensei: isso não pode, não dá uma coisa dessas. Tudo o que vivi, tudo que passei na prática, na vivência... Eu chegava na sala de aula, aquele blá blá blá... não conseguia entrar naquele sistema, e pensava: eu vou sofrer com isso. Eu sei que, em muitos lugares, para eu entrar, eu vou ter que bater na porta por causa do papel, porque não tenho um diploma. Então, eu estou criando alternativas a isso. Entrei na universidade, mas não tem nada a ver com a biologia. Engenharia civil. Eu gosto de matemática. E o professor de matemática para mim, até hoje, foi meu pai, que não conseguiu terminar o ensino fundamental. Me ensinava geometria, quando tinha que colocar o cotovelo em uma sala para botar cerâmica; ensinando geometria quando ia construir uma cisterna e dizia quantos metros cúbicos tinha ali.

Eu fui criado aqui e comecei a ter autonomia e confiança com nove anos de idade, exatamente pela ausência de Alembert. Eu aprendi a fazer fotografia, não porque fui fazer curso de fotografia. Primeiro fui pôr a máquina no pescoço e depois é que fui entender o que é a profundidade de campo. É essa a forma de aprender. Não sei. Para mim, foi assim. Uma vez, eu estava levando pro aeroporto uma professora que veio aqui, ficou um tempão aqui na casa, fazendo pesquisa. Ela comprou uma bicicleta e ficou aqui oito meses fazendo investigações. E, assim, conversando, conversando, ela me mostrou uma entrevista que havia feito comigo e eu disse: não, eu não disse isso não, mas ela disse que tinha gravado. No meio do caminho ela começou a falar do Paulo Freire, que segundo Paulo Freire era assim e assado. E eu perguntei: mas e segundo você, o que é? Paulo Freire não veio aqui pra nos ensinar, não, veio aqui para nos defender. E perguntei: até que ponto essa pesquisa é sua? Tem que ser segundo você mesma. Você precisa estar refém destes autores? Quando digo isso, estou dizendo que a gente também tem propriedade de que aquilo que a gente faz também serve para alguma coisa. Eu penso que eu tenho uma contribuição para dar.



Eu me inspiro na paisagem, no vaqueiro, na cigana: conversa com Mestre Espedito Seleiro

Museu do Ciclo do Couro, Nova Olinda, Ceará

Joana Zatz Mussi: Mestre Espedito*, gostaríamos muito de ouvir o senhor falar sobre sua história com o couro e com a oficina. Poderia nos contar um pouco como esse trabalho começou?

Mestre Espedito Seleiro: Passou-se, passou-se, passou-se o tempo... meu avô faleceu, meu pai faleceu e eu fiquei com a família do meu pai, muito menino naquela época, tinha oito anos e trouxe minha mãe e meus irmãos para a oficina. Eu sou o mais velho de todos e cresci dentro da oficina que meu pai deixou, aprendendo o ofício. **Aprendi muito observando meu avô, meu pai e trabalhei para ajudar a criar os mais novos. Terminei me virando para conseguir ajeitar tudo, pois vida de artesão não é ser rico**, e tive que viver no trabalho da gente. Aí, ficou ruim pra caramba, mas fui

.....

* Espedito nasceu em 1939, registrado como Espedito Veloso de Carvalho, mas o ofício de seleiro, exercido desde cedo, o fez ser conhecido como Espedito Seleiro. Filho de vaqueiro, nasceu em Arneiroz, no Ceará, e aprendeu bem novo, com seu pai, o ofício de seleiro, confeccionando selas e outros equipamentos para vaqueiros, tropeiros e cangaceiros. Seu pai faleceu deixando dez filhos e algumas ferramentas de ofício. Espedito, o mais velho, passou a sustentar a família, com a confecção de selas. Nessa época já viviam em Nova Olinda e a venda foi ficando cada vez mais difícil, por conta da queda do trabalho de vaqueiro, resultado da crise na pecuária vivida após a mais longa estiagem do século XX que assolou o Ceará por longos cinco anos, entre 1979 e 1984. Espedito começou a fazer outras peças em couro, como sandálias e bolsas e tornou-se um investigador de pigmentos naturais e técnicas de tingimento de couro. Com o tempo passou a ensinar seus irmãos, depois seus filhos e mais recentemente os netos. Mais tarde, fundou a Oficina Escola Espedito Seleiro que passa para os mais jovens além do ofício, a percepção de que esse saber-fazer é parte de uma cultura, de um modo de viver que pode seguir vivo dentro de cada um deles. Hoje, Espedito Seleiro é mestre da cultura, reconhecido oficialmente pelo Governo do Estado do Ceará e pelo Ministério da Cultura. Em 2017, recebeu o título de Notório Saber pela Universidade Estadual do Ceará (Uece).

fazendo e aprendendo. Depois, resolvi mudar e fazer as peças coloridas para ficar um pouco diferente. E aí, as primeiras peças que eu fiz foi uma sandália pro Alembert, depois foi uma sela pro Cigano, depois a sandália da Maria Bonita, que eu fiz bem bonitona.

Cibele Lucena: E é verdade que as sandálias do Lampião e Maria Bonita tinham o solado quadrado para enganar a polícia? Ouvi uma história de que o formato delas deixava rastros no chão que quem via não era capaz de saber se a pessoa estava indo ou voltando por aquele caminho.

Mestre Espedito Seleiro: É, o solado era quadrado. Eu não fiz com o solado quadrado porque só quem fez solado quadrado foi meu pai. É ruim de andar, sabe, o solado quadrado... Meu pai fez uma sandália para o Lampião, sem saber que era pra ele. Ele estava terminando uma sela, à noite, quando chegou um cara diferente, todo cheio das armas, que ficou olhando ele terminar a sela e perguntou se ele fazia calçado. Meu pai respondeu que não era bom em fazer calçado, mas se dessem um modelo, arriscava a fazer. O cara trouxe o modelo riscado em um papel e foi embora. O solado era quadrado. Meu pai fez a sandália e o cara veio buscar uns 40 dias depois. Aí, meu pai perguntou do solado quadrado. O cara respondeu que a sandália era para o Mestre Virgulino, mas meu pai não podia falar para ninguém e o solado era quadrado para enganar os volantes. Meu pai nem cobrou, porque era a primeira peça, mas depois o próprio Lampião mandou um punhal de presente.

Cibele: E como o senhor aprendeu a tingir o couro, para chegar nessas peças tão coloridas?

Mestre Espedito Seleiro: Eu fazia tinta para tudo. Quando eu fui fazer a sela para o Cigano, ele me pediu uma sela diferente das que eu já tinha feito, que meu pai tinha feito, que meu avô tinha feito. Aí eu disse, vou pensar como é que eu vou fazer. Aí, no outro dia, fui procurar tintas, fui pro Juazeiro, fui para o Crato, não tinha. Fui procurar material em Igatu, Caruaru e não tinha. Resolvi pegar a experiência que tive com meu avô, com meu pai e fazer a tinta. Aí, o marrom eu fiz da casca do angico, o preto eu pintei o couro com a lama do boi e o vermelho com a base do urucum. O azul fazia com anil.

Cibele: Ai, que processo incrível! E o branco é feito como?

Mestre Espedito Seleiro: A gente chama de decoada. É a decoada da cinza da catingueira. Você pega a madeira, faz uma fogueira dela, toca fogo, quando o fogo se apaga, você pega as cinzas, botei numa lata de querosene, misturei as cinzas com água e misturei assim, bem misturadinha e botei o caldo na boca da lata e pendurei a lata e foi pingando numa vasilha baixa.

Cibele: Pingando assim, igual faz queijo?

Mestre Espedito Seleiro: Sim, igual faz queijo. Aquele líquido que cai ali, aquele alfenim, que tem textura de mel, é forte que puxa na língua, você vê que a língua se escondeu. Aí puxa o vermelhão do couro, sabe? Aí quando você tira, a água está avermelhada e o couro fica branco, mas fica todo encolhido. Você bota numa mesa, num lugar reto, aí passa o engomador, que é igual um ferro normal. Só que o ferro é quente e o engomador é feito de madeira. Vai engomar e dar brilho.

Joana: Cada cor tem uma história, então...

Mestre Espedito Seleiro: Cada cor tem um processo.

Joana: Mas como o senhor aprendeu todos esses processos?

Mestre Espedito Seleiro: A cor preta por causa do meu pai que era seleiro, que era vaqueiro. Ele ia pra fazenda brincar com o gado, com o animal e voltava com aquele barro misturado com água, que ficava impregnado no gibão. E quando ele chegava do campo, ele dizia: vai lavar meu gibão ali. Eu ia pro açude para lavar. Lavava, lavava, lavava e quanto mais lavava, mais preto ficava. Quando eu precisei do preto, eu fiquei pensando nisso. Eu não sabia se ia dar certo, mas lembrei da lama, passei a lama pura no couro e deixei lá. Passados três dias, voltei lá e estava preto. Só que estava seco e tão duro que dava para estender e cobrir da chuva. Pensei, não tem problema, não. Aí molhei, passei óleo de couro, penteei para enxugar, depois enrolei, fiz um charuto desses redondinhos e bati, bati, bati e deu certo. Ficou molinha.

Joana: Mestre, e o que te inspira para fazer um modelo novo de sandália, de bolsa? Como o senhor inventa um modelo?

Mestre Espedito Seleiro: Eu gosto de me inspirar no vaqueiro, na paisagem, no cigano... Quando eu era menino, já tinha oito, nove, dez anos, na prefeitura da cidade tinha um pé de tamboril, bem grandão, era uma sombra bonita pra caramba. Os ciganos que passavam aqui iam para o sertãozão, iam se arranjar

debaixo do pé de tamboril, que tinha uma sombra bem ampla. Faziam a comida deles lá... e o cidadão chefe, pegava e saía passeando, visitando a delegacia, falava com o prefeito, ia visitando a cidade. Um dia, o chefe estava visitando e foi lá onde eu estava trabalhando, fazendo uma sela. Aí ele chegou e viu a sela toda colorida e gostou pra caramba. E todas as peças que eu faço hoje são coloridas. Eu gosto também de me inspirar no vaqueiro, porque quando eu comecei a fazer a roupa de vaqueiro, tinha um vaqueiro que dizia logo: vai botar dois corações assim e vai ficar bonito.

Cibile: Ah, é esse símbolo...o **Coração Coroado**, que lindo!

Mestre Espedito Seleiro: Ah, sim, ele virou a minha marca... Eu também gostava de olhar para a cigana, porque a roupa dela era toda cheia de recortes, de rendas. Ela ficava linda naquela roupa toda folgada. Eu olhava pra caramba para elas. E quando comecei a trabalhar com roupas, comecei a me lembrar da roupa da cigana e fui aplicando. Também gosto muito de olhar para a paisagem, porque tem umas cores bonitas pra caramba. Quando a paisagem está começando a florir e se mistura com aquele verde, dá um destaque muito bonito.



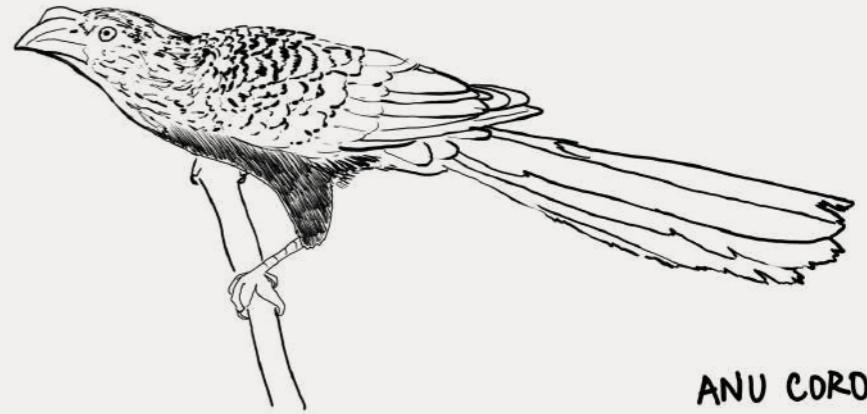
PERIQUITO DA CAATINGA



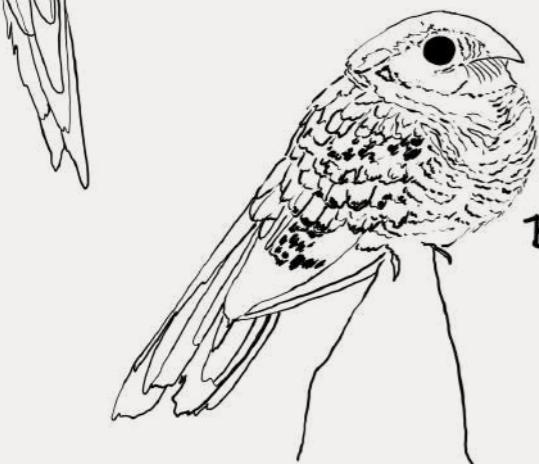
JURITI PUPU



ARAPAÇU VERDE



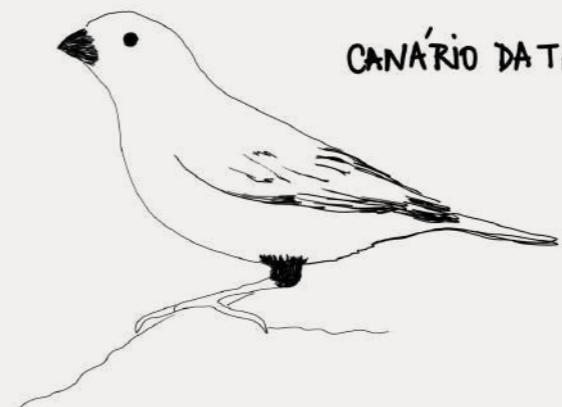
ANU CORDA



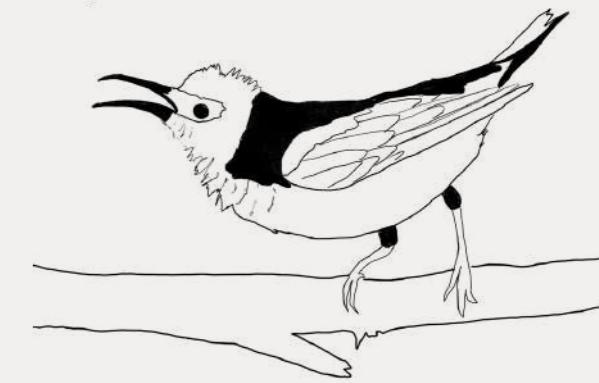
BACURAU



ANDORINHA DO RIO



CANÁRIO DA TERRA



SAÍRA BEIJA FLOR



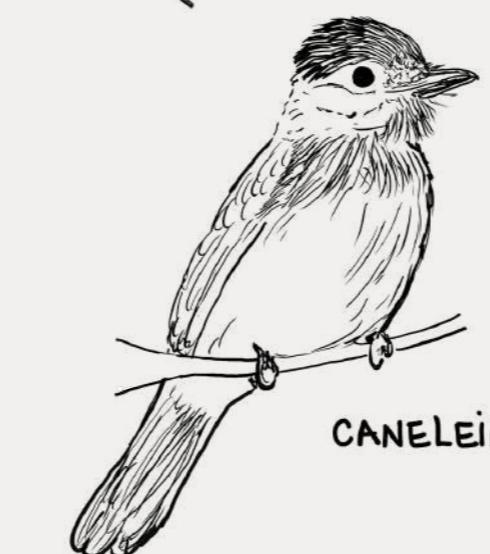
SERTANEJO



CANCÃO



CASACA DE COURO DA LAMA

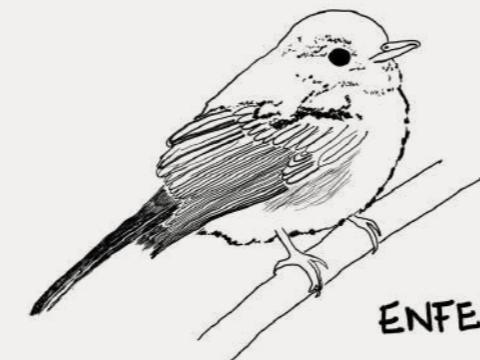


CANELEIRO ENXOFRE





CHOCA BARRADA



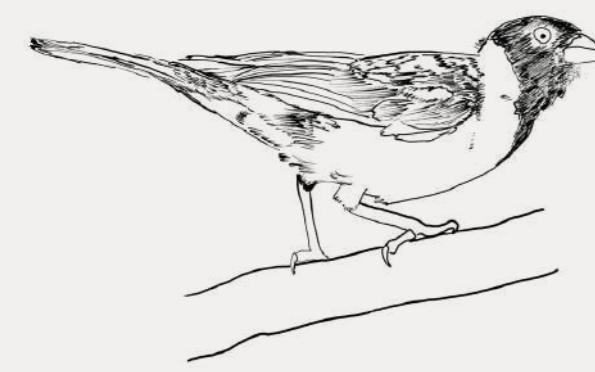
ENFERRUJADO



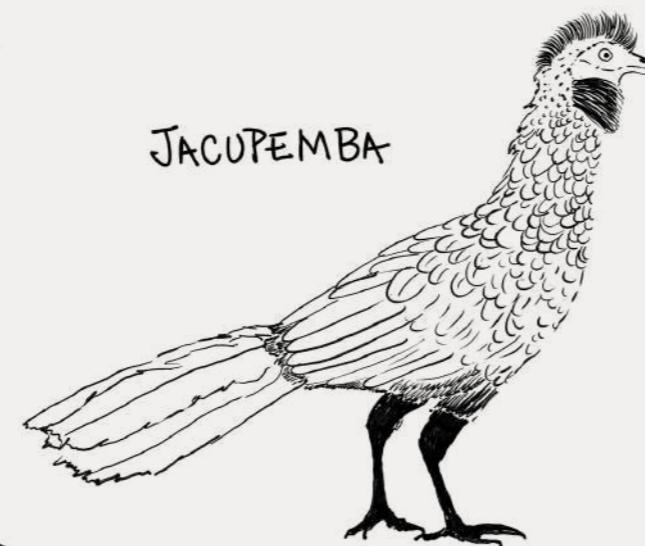
CORRUPIÃO



CHORÓ BOI



GALO DE CAMPINA



JACUPEMBA



RISADINHA



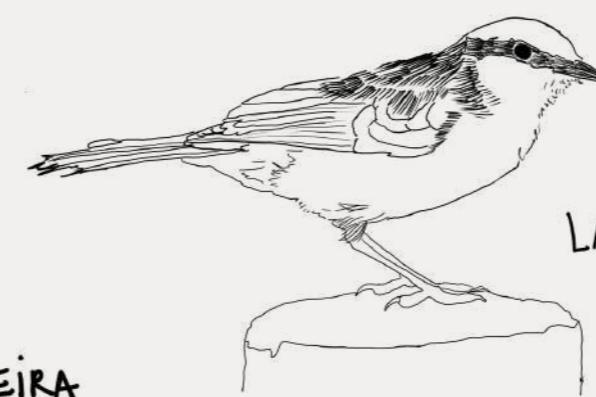
SAÍRA PAPO PRETO



GAVIÃO CARIJÓ



GARGÁ VAQUEIRA



LAVADEIRA MASCARADA



SOLDADINHO DO ARARIPE



São vários modos de observar a natureza: conversa com Jefferson Bob

Museu Casa dos Pássaros do Sertão, Sítio Pau Preto, Potengi, Ceará

Joana Zatz Mussi: Bob, você estava contando que o **Museu Casa dos Pássaros do Sertão***, antes de ser um museu orgânico, era um espaço já bastante frequentado por observadores de pássaros, e depois que se tornou museu, entrou também em um circuito cultural. No que isso mudou para vocês?

Jefferson Bob: Isso mudou principalmente a visibilidade do nosso lugar, porque éramos um ambiente com um público específico, o público observador de aves. E quando fomos reconhecidos como museu orgânico, passamos a receber um novo público, que é esse que faz as rotas culturais da região, e passam a vir nos visitar. E, diferentemente dos observadores de aves que vêm para cá para fotografar e fazer lista de espécies de passarinhos, **esse novo público vem para ouvir e**

.....

* Localizada em Potengi, a **Casa dos Pássaros do Sertão** começa em meados dos anos 30 e 40, quando o casal Abraão e Ana Gonçalves, e sua filha Josefina Zizi da Conceição, chegam na propriedade. Zizi casa com Mário Gonçalves de Lima e juntos passam a trabalhar com agricultura e pecuária, tornando-se grandes produtores da região. Durante a jornada, o casal tem nove filhos e resolvem dividir a propriedade com eles. Com isso, após alguns anos, surge "A Casinha", propriedade do filho mais novo do casal, Mário Filho. "A Casinha" se transformou em um espaço de observação e de fotografia de aves de Jefferson Bob, o primogênito de Mário Filho. Bob torna-se biólogo e conhecedor da avifauna. Desde criança, ele teve a infância conectada com o sítio dos avós, Seu Mário Abraão e Dona Zizi. Atualmente, o Sítio Pau Preto conta com 212 espécies de aves catalogadas e registradas no "E-bird", pioneiro do Nordeste com área exclusiva para a atividade de observação de aves. O projeto recebe visitas de todas as partes do mundo, oferecendo serviço de hospedagem e ponto de apoio para a atividade.

conhecer a história do Sítio Pau Preto, do Museu Orgânico Casa dos Pássaros do Sertão e essa nossa história com observação de aves. Então, mudou o contexto. Mudou o modelo de visitante e de visitação. O objetivo das visitações também mudou. Continua tendo o público observador de aves, mas agora estamos no circuito cultural da região do Cariri.

Joana: E é bacana esse reconhecimento de que isso também é cultura, né?

Bob: Sim, com certeza. E é cultura, **natureza também é cultura, ver a natureza também é cultura.** E, por outros caminhos, a gente se integra com os elementos da cultura folclórica da região, presentes nos outros museus, todos ligados à natureza. Se você for ver as brincadeiras, estão sempre cantando, comentando, fazendo poesia com a natureza, com os bichos, com as plantas, com os acontecimentos da natureza.

Joana: São vários modos de observar a natureza.

Bob: São vários modos. Eu costumo dizer que **quem fez isso antes e difundiu muito a cultura de observar a natureza, foi Luiz Gonzaga**, com a música dele. Luiz Gonzaga e os outros compositores que faziam música para ele. É muita observação da natureza, são coisas que você só vê se estiver ligado ao mato, são muito ricas as observações que estão ali.



O Reisado é tradição: conversa com mestre Antônio Luiz

Sítio Sassaré, Potengi, Ceará

Joana Zatz Mussi: Mestre Antônio Luiz*, é um prazer estar aqui na sua casa que é também um museu vivo do Reisado. Gostaríamos de ouvir um pouco sobre essa história. O senhor pode nos contar um pouco como é essa brincadeira?

Mestre Antônio Luiz: Então, o Reisado se remete aos reis magos, existe o Reisado de Congo, que é quando os reis magos vão de encontro ao nascimento do novo rei, e existe os reis de careta, de máscara, que é quando esses reis vêm escondendo sua face para driblar o rei Herodes, que estava até então buscando onde tinha nascido o novo rei e matando todas as crianças. Então, uma das formas dos reis magos se sobressaírem era com máscaras e se fazendo de bobo da corte, para passar pelo exército que buscava informações para Herodes sobre onde tinha nascido esse novo rei. O Reisado, ele nasce de uma promessa feita para Santos Reis do Oriente. Então, quando você faz uma promessa para Santos Reis e brinca de Reisado na sua casa, você está pagando uma promessa.

* **Antônio Luiz de Souza**, nascido em 1957 no sítio Sassaré, município de Potengi, Ceará, é filho do casal de agricultores Luiz Gonzaga de Sousa e Neuza Francisca de Souza. Ele é dono do Reisado dos Caretas do Sassaré, reconhecido como mestre de cultura, recebeu o título de notório saber em cultura popular, umas das maiores referências da cultura popular de Potengi. Sua casa foi transformada em Museu Orgânico em 2018 e tornou-se um lugar muito importante para a memória do povo do Ceará. Enfeitando as paredes da sala estão fotografias, instrumentos musicais e máscaras que fazem parte da sua vida desde 1975, quando entrou para o Reisado de Caretas. Antônio Luiz sabe, como ninguém, as sequências da brincadeira e da arte de esculpir as máscaras, pois preserva na memória o que aprendeu com os mestres que brincavam antes dele.



Joana: Entendi. E as máscaras que vocês usam no rosto, também são para proteger?

Mestre Antônio: Os reis foram visitar Jesus quando nasceu, mas estavam perseguindo Jesus. De lá para cá, eles voltam com as máscaras para o povo não reconhecer. Mas o que eu entendo, desde que comecei, é que as máscaras são também para proteger o rosto, porque na nossa brincadeira usamos as espadas, de madeira. E batendo a espada, pode errar, e bater no rosto. E esse pano vermelho é porque a gente brinca, aí sua. Na época da seca, dezembro, suamos muito, aí nós usa o pano pra ajudar. Uma vez brincando, tinha um menino que saiu na hora da brincadeira, outro assombrou-se com medo do Jegue, que para o lado do Juazeiro chama babau, mas nós chamamos de jumento ou jegue do Reisado. O menino saiu brincando, um cara se assombrou, bateu no rosto. Essa careta da frente aqui, abriu no meio.

Cibile Lucena: Nossa!

Mestre Antônio: Mas ele não se machucou, não. Na época que a gente saía, nós chegava nas casas, a pessoa saía, nós dizia “bom dia meu amo”. Hoje é “meu padrinho”. Mas na época que eu comecei, a gente chamava era “meu amo”. Aí, com aquele bonezinho, a pessoa dava um trocado. E a gente dizia, “bom dia, meu amo, bom dia”. A gente andava por aqui, convidando o “meu amo” para a nossa festinha de Reis.

Cibile: E, no Reisado, vocês dançam, não é? Como é essa dança?

Mestre Antônio: É uma dança, mas não é bem uma dança. É um “piseiro”, não sabe? É o modo de um piseiro. Nós não fazemos dançar fazendo passo, não. Nós fazemos bater os pés e tocar a espada no ritmo da música. E aí, cada lugar faz diferente. Porque tem Reisado em vários lugares no Brasil.

Joana: E em cada lugar é diferente?

Mestre Antônio: Faz diferente. Porque no Juazeiro, por exemplo, temos Reisado popular. Cada um tem um nome. Tem o Reisado dos Irmãos, tem o Reisado dos Guerreiros, tem o Reisado de São Francisco. Eu só não sei o nome do Reisado de Mestre Aldenir. Tem o Mineiro Pau, tem a Lapinha. Tem vários Reisados.

Cibile: Lapinha é Reisado também?

Mestre Antônio: Não. Tem uma mulher lá no Crato que faz a Lapinha todo final de ano. A Mestra da Lapinha* acho que já vem com o Maneiro Pau. Mas hoje mesmo ela foi reconhecida como Mestra da Lapinha. Ela só faz final de ano. Agora, nós

* **Zulene Galdino, Mestra Zulene**, dança Maneiro Pau, quadrilha junina, xaxado, bumba meu boi e também a Lapinha. A Lapinha é o nascimento do Menino Jesus. São danças tradicionais do povo brasileiro. “E quando é na Semana Santa eu ainda faço o Judas, a mãe do Judas, que é para as crianças brincar. Porque em todo canto tem o Judas. Mas o Judas é homem e eu nunca vi filho sem ter mãe. Aí eu faço a mãe do Judas”, conta. Zulene foi reconhecida como mestra da cultura popular e mora na Vila Novo Horizonte, no Crato.

não. Quando foi em 2009, entrou um prefeito aqui com o nome Samuel e botou o Bob [Jefferson Bob] na Secretaria de Cultura. Vocês já ouviu o Júnior falar desse rapaz. Nesse tempo eu já tinha um bocado de coisa. Esse Reisado, ele foi reconhecido aqui, mantido protegido. É de 1930, ele está perto de inteirar um século, eu acho que ele já é tradição. Até tinha gente da Secretaria de Cultura que achava que ele não era tradição. Mas, no meu modo de ver, eu achava que era, porque era uma coisa que foi criada em 1930. Agora, para 2024, já está pertinho de inteirar 100 anos. Falta pouco. Pois os meninos aí já chamaram de “o Reisado de tradição”.

Joana: Também acredito que o Reisado é tradição! E vocês vão passando de casa em casa? Como que é?

Mestre Antônio: Passava. Na época, a gente passava de casa em casa, mas a gente recebia muita piada. O povo mandava a gente trabalhar e chamava de vagabundo. Mas aí, depois, eu tinha que tirar licença com a polícia para brincar e quando a gente passava, ia na cidade, a polícia mandava arribar a máscara do rosto, para ver quem era. Até teve um ano que eu andava com a licença no bolso e um policial mandou arribar a máscara. Eu disse, “rapaz, eu não vou arribar, não. Se você quiser ir comigo lá na delegacia, eu arribo a máscara para você ver”. Aí puxei a licença do bolso, “aqui a licença, para você olhar”. Aí, pronto. Depois que eu fui reconhecido em 2010, ganhei esse primeiro certificado, pronto, acabou o negócio de licença.

Cibile: E agora, o senhor não fica mais indo de casa em casa?

Mestre Antônio: Não, eu deixei de andar, fico aqui mesmo, no terreiro. Eu faço a festa, o povo vem. Aí tem o Museu da Casa Grande, que ajuda com refrigerantes. E a gente faz mais uma coisa que é tradição daqui, o Mungunzá*. A gente vai brincando e o pessoal vai despachando os pratos de Mungunzá.

Joana: Ah, entendi. E por que o senhor gosta de fazer essa festa?

Mestre Antônio: Eu gosto, porque eu tinha, vamos dizer, eu tinha essa paixão dentro, desde que eu vi um moleque de dez anos de idade, na década de 1970, eu ia olhar e meu irmão não queria me levar. E eu tinha na cabeça que ia brincar. Quando foi em 1982, eu falei com o rapaz, me coloquei no Reisado e estou até hoje. E hoje foi reconhecido e está sendo reconhecido mundialmente.

Joana: E por que o senhor acha que sente essa paixão?

Mestre Antônio: Porque eu queria deixar uma história. E existiu um senhor que era Raimundo Maximiliano, que brincou um tempo e faleceu. Aí eu queria deixar uma história para atingir. Diz o pessoal que eu já deixei. Mas eu não sei se quando eu falecer, vão se lembrar de mim. O meu festejo é Santo, você faz a promessa para os Santos Reis e vai brincar.

Joana: E qual é a sua promessa?

Mestre Antônio: Eu não tenho. Eu brinquei porque eu gostava. A dona da promessa faleceu, que era a dona Mariquinha, e eu comprei as caretas do rapaz. E o Santo foi um primo meu que mandou para mim, já estava estragadinho e eu mandei restaurar. Eu não cheguei a conhecer o Raimundo Maximiliano, não. Eu ouvi falar do Reisado dele e conheci os netos, brinquei com os netos dele. Há dificuldade para a gente sair pra fora, tem que sair levando um boi, levando um burrinho, é um mundo de coisa. Aí tem brinquedos, dez caretas. Aí as mulheres querem ir. A confusão é doida. E tem a primeira atração, como minha mãe dizia. A atração era a promessa. Depois da promessa, começa a brincadeira e no final tem o casal de velhos. O velho e a velha. Termina com eles, que são que nem a mãe dos caretas, é uma família. E eu não deixo uns com os outros se enfezarem. Tem uns Reisados que já acabou, porque eles começavam a brincar e viviam em cachaça, eles se emborrachavam e queriam brincar e se enfezavam. E aqui tem uma rádio, e quando eu recebi o certificado e falei para a rádio, o povo ficou me chamando assim, que eu estava me crescendo. Mas acredito que não precisa ter só um mestre. Hoje não tem mais esse comentário não...

* O prato faz parte da culinária brasileira e é comum em várias partes do país, tendo denominações e preparos diferentes. Há inclusive duas versões salgadas: uma com milho e outra com milho e feijão encontradas no sul do Ceará e oeste dos estados da Paraíba, Pernambuco e Rio Grande do Norte, o qual leva ingredientes semelhantes aos da feijoada. Assemelha-se ao prato tradicional cabo-verdiano Cachupa.



Mestras e mestres da agroecologia e a diversidade dos saberes dos povos e territórios: conversa com Maria Silvanete Benedito de Sousa Lermen

Feira Agroecológica de Exu, sertão do Araripe, Pernambuco

Joana Zatz Mussi: Silvanete*, estávamos aqui começando a conversar e você falou da relação entre a agrofloresta e a arte. Queria que você nos contasse mais sobre essa relação.

Maria Silvanete Benedito de Sousa Lermen: Nós somos uma associação de agricultores e agricultoras e trabalhamos a agrofloresta partindo dos saberes ancestrais. O que é isso? É partir dos saberes dos povos, dos nossos pais, avós, bisavós e observando que, quando você coloca em prática esse saber, é na base de uma técnica que as comunidades e os territórios já têm. **Hoje se trabalha em sistemas agroflorestais, mas essas práticas são milenares. Junto disso, trazemos as benzedeiras, as curandeiras, as parteiras e toda essa gente, toda essa diversidade de saber. O vaqueiro, enquanto veterinário, médico.** Por que isso? Porque se criou muito o olhar do vaqueiro como aquele que corre atrás do boi, aquele que derruba o boi e a gente construiu um olhar para o

* **Maria Silvanete Benedito de Sousa Lermen**, é mestrandona em Extensão Rural pela UNIVASF, graduada em Ciências Humanas, agroflorestora, apicultora e meliponicultora, educadora popular, associada da AGRODÓIA, coordenadora de projetos, realiza assessoria técnica e de extensão rural, benzedeira, membra da Rede Aroeira Saúde da Mulher Campo e Cidade, membra da RAMA - Rede de mulheres agroflorestadoras do Brasil. Coordenadora do Espaço de Vivência Maiêutica. Atuando principalmente nos seguintes temas: ancestralidade, curandeiras, medicina popular, agrofloresta, vivências em roda, semiárido, convivência, cientistas ancestrais, benzedeira, raizeira, regeneração, plantas medicinais e orientadora em saúde comunitária.

vaqueiro enquanto um sujeito que cuida dos animais, que cuida dos bois, que cuida do couro, que cuida daquele bicho que ele é responsável. Porque quando se percebe que a vaca tem problema de parto, é o vaqueiro que ajuda a fazer esse parto. É o vaqueiro que tem a dominação de que tal planta, com tal raiz, com tal sumo, vai levantar aquele boi ou fazer uma vaca terminar o parto. Então, neste contexto, a gente parte desse olhar para o vaqueiro, como aquele que cuida. A gente parte do ponto de que ele é um sabedor das cascas, das raízes da mata. Mas a gente trabalha também com as meizinheiras (curandeiras), que são aquelas mulheres que recebem toda diversidade de pessoas - a casa da meizinheira é a mais visitada - para socializar seu cotidiano, suas agonias, seus problemas familiares e a meizinheira é aquela que vai ouvir. Ela vai ouvindo, ouvindo e ela direciona você, ela lhe aconselha. Mas, ela é muito mais que isso: ela faz um chá. E ela trabalha esse chá e diz: já sei, você precisa de uma meizinha. **Vozinha era meizinheira. Vozinha dizia que a meizinha nunca pode ter menos que três ervas e mais de sete. Então, partindo disso, você já comprehende que a meizinha é um remédio.** Se naquele momento, lhe ouvindo, ela perceber que você precisa de uma planta que vai lhe acalmar, ela vai trabalhar na planta que vai lhe acalmar. Se ela percebe que você precisa de uma planta que vai trabalhar a questão muscular, essa questão mais do corpo, tudo isso, ela vai atrás dessas plantas. Então, a meizinheira está muito atenta àquilo que você está precisando, porque ela está na escuta.

E eu pergunto, quem são as mezinheiras de hoje? Esse é um outro trabalho que a gente faz, para você ver como ele é dinâmico, diverso e ancestral. É um trabalho que continua nos dias de hoje, com outros nomes, mas continua. E, aí, **essa questão de trabalhar a agrofloresta enquanto arte, é porque a mesma planta que é utilizada para o chá, a mesma planta que é utilizada quando a criança vai tomar o mingau d'água** (o mingau d'água

é sempre misturado com uma erva), **é a planta que desperta a criatividade, quando ela percebe que um pano poderia ser mais enfeitado.** Então, é aquela planta que vem na mente dela e que ela vai trabalhando, vai percebendo que um pano ficaria mais bonito no seu bordado. É nesse momento que você percebe que o que você trabalhou se transforma em arte, quando os saberes ancestrais se transformam em arte, quando a agrofloresta se transforma em arte.

Eu falo que isso está dentro de nós, é o nosso DNA, e quando ele é acessado, você abre essa janela, essa porta que está fechada. Eu falo sempre isso. Isso está dentro de nós, está nos territórios, está nos povos e é necessário a gente acordar isso em cada povo, porque cada povo tem os seus mestres, seus médicos, tem tudo isso. E é esta agrofloresta que a gente trabalha, neste formato de patrimônios vivos. **A gente só consegue trabalhar de fato a sustentabilidade, o equilíbrio do planeta, a regeneração e a cura, se nós nos considerarmos enquanto bichos dentro deste sistema.** E dentro deste sistema, é necessário perceber que cada um tem a sua importância e também trazer estes indivíduos enquanto patrimônios.

Cibele Lucena: Quero saber um pouco mais sobre como é esse processo de transformar as várias ervas de cura em bordado. Esse também é um processo de cura, de conversar com a planta?

Silvanete: Muitas vezes, a gente acha que a planta está perdida, distante da gente. Quem está perdido somos nós. Então, é uma conversa muito mais de você com você mesma, porque a planta sempre está ali. É como se ela dissesse: eu nunca lhe abandonei, você que se afastou de mim. Na pandemia e no período do desgoverno Bolsonaro, eu falava que era o momento de voltarmos a

nós mesmos, a pandemia estava fazendo uma provocação para que a gente conseguisse perceber o quanto era necessário o encontro consigo mesmo, pra ter de volta a nossa gente. E trazer de volta foi trazer essa diversidade junto, **perceber que você também é diverso, que você faz parte de toda essa complexidade, que existe um sistema, mas você é ele e você não é melhor que ele.** É necessário compreender isso. Todas as vezes que a gente se achar melhor que ele, ele vai dar um basta e vai dizer: eu estou aqui e não esqueça que você é parte.

Joana: Como chama a sua comunidade?

Silvanete: É uma comunidade que tem 400 a 450 pessoas, a comunidade toda. Chama Serra dos Paus D'Óleo – pau do óleo. Copaíba do Nordeste. Lá tem. E que é da mesma família da copaíba do Pará. No período mais forte da pandemia, que estourou mesmo, tivemos três casos de pessoas positivadas na comunidade. Essas pessoas foram ao hospital e lá foi constatado que estavam positivadas. E esses que foram contaminados, foram os negacionistas: aqueles que tiravam onda quando você estava com uma máscara; aqueles que tiravam onda quando a gente dizia que precisávamos ir além do álcool gel, quando a gente dizia ser necessário fazer a tintura, fazer lambedor, infusão, necessário a gente fazer um trabalho coletivo. Nós adotamos um protocolo coletivo de acompanhamento da Covid. E o protocolo coletivo é um protocolo dos povos, é um protocolo feito pelos territórios. Isso ninguém pode negar. Quando um estava doente, aquele era tratado como doente, mas todos os outros recebiam a medicação, trabalhando a potencialização do seu corpo. Só se transforma em remédio quando você passa a tomar três vezes ao dia. O que a gente fez? Através dos lambedouros, através das tinturas, através das massagens, através das infusões, através

de tudo isso. Lamedor é o que se chama de xarope. Aqui é chamado de lamedor, porque fica muito grosso e é uma mistura de ervas. E, às vezes, as crianças diziam: me dá um pouquinho pra gente lamber? Por isso é que ficou lamedor.

Cibele: Ele tem textura de melado, né?

Silvanete: Isso! Principalmente, porque é feito com rapadura. É isso, é compreender a força que tem os territórios, é compreender a força que tem essas comunidades. E que as políticas públicas precisam ser construídas olhando essa diversidade, pois ainda há uma exclusão muito grande. É preciso olhar a diversidade que existe enquanto mestras e mestres nesses territórios, pois não existe só um cultivo. Existem vários tipos diferentes. Somos feitos assim.

Joana: Você falou uma coisa que me chamou a atenção, que a ancestralidade só pode ser ancestralidade se ela continua sendo reconhecida e se ela vira futuro. Se ela não vira presente e depois futuro, ela não é ancestralidade.

Silvanete: A ancestralidade é aquilo que caminha junto com você, pois você não tem a obrigação de repetir. Você está ali para aperfeiçoar, se for o momento e é justamente isso. Esses dias, numa aula, um professor trouxe uma fala que foi muito infeliz. Ele falou que os agricultores não têm a capacidade de inovar e quem tinha a capacidade de inovar era o espaço acadêmico e, nesse sentido, eu discordei e falei: Olha, professor, eu vou discordar, porque estou aqui enquanto agricultora, mas também enquanto benzedeira. Eu sou agricultora, sim. Minha profissão é agricultora, eu vivo da agricultura e eu vou lhe trazer um exemplo da capacidade nossa de inovar e da capacidade nossa de acessar nossa ancestralidade e nosso saber ancestral e de que forma sábia podemos utilizar os ensinamentos ancestrais. Uma outra coisa que ele dizia é que ele não acreditava muito nessa tal ancestralidade. E eu disse: olha, os remédios das matas são ancestrais, milenares. Eu falo milenar pra ver se alcança um pouquinho, mas é muito mais que isso e até hoje a gente acessa os saberes das matas. Mas vou lhe trazer um exemplo muito mais claro, para você saber o que é ancestralidade. Nós, em plena pandemia, fizemos muitos lamedores, mas fizemos também uma orientação de urgência. O lamedor você vai tomado devagar, uma colher na xícara de água quente, mexe

e toma como se fosse chá. Por que estou dizendo isso? Porque quando você toma esse chá, os princípios ativos já estão despertos, pois quando eu tomo frio, vão despertar lá no meu estômago. A urgência do momento fez a gente fazer vídeos e campanhas dizendo: tome o lamedor quente, vá de água quente, pois o vírus é veloz. Nesse sentido, estou dizendo que estou acessando minha ancestralidade, e com o meu livre arbítrio dizer: use água quente. O momento está dizendo o que é preciso fazer. E aí, ele ficou olhando para mim e disse: pela primeira vez, nesse tempo todinho, (ele já é um professor aposentado), alguém me enfrenta com elementos tão profundos. Então, eu acho que precisamos ocupar muito mais esses espaços. Esses espaços de educação, que a gente tanto luta, esses espaços acadêmicos, sim, mas dizer que ele não é universal.

Joana: Isso foi na faculdade?

Silvanete: Sim, estou fazendo faculdade, agora. Na UnivASF (Universidade Vale do São Francisco), no campus Sertão do São Francisco, que é no Juazeiro, Bahia. E estamos numa construção de luta para trazer um campus prá cá, no sertão do Araripe. Eu estou trabalhando na linha Identidade. Cultura e Territórios em rede. A minha linha de trabalho é essa. **Eu venho trabalhando na história dos agricultores e desses agricultores enquanto mestres, pois dentro da sua vivência, eles ocupam múltiplas funções, são marceneiros, raizeiros, vaqueiros, curandeiros, mezinheiras, parteiras... são construtores. Então, são uma diversidade de coisas, mas continuam sendo agricultores. Por isso é que são mestres, entendeu?** E dentro deles, contêm a diversidade de saberes. E venho registrando essa arte deles.

É necessário ocupar, também. E aí, ocupar todos esses espaços, seja na linha da pesquisa, seja na linha da política, da cultura. Esses dias, eu participei de uma conferência de cultura. Quando me apresentei como uma pessoa da agricultura, benzedeira etc., via o pessoal olhando com um olhar meio espantado... parecia que estavam perguntando: ih! benzedeira é patrimônio? benzedeira é cultura? Assim, indiretamente, você via essa pergunta chegar. Essa diversidade existe, mas a gente continua ouvindo alguns chavões como “benzedeira é macumbeira”. E não dá pra gente achar que isso não está nos territórios. Isso está sempre, nós sentimos isso todos os dias.



O quintal produtivo como museu: conversa com Damiana Vicente da Silva e Valdimiro Vertano dos Santos (Bibi)

Agroecologia Lavida, apicultura e agricultura familiar, sítio Lírio, Santana do Cariri

Damiana Vicente da Silva: Quando eu comecei a trabalhar, com 12 anos, eu me acostumei a ter o meu próprio sustento. E quando eu voltei para o campo, eu não tinha essa perspectiva. Daí veio a nossa ideia de sair do monocultivo da mandioca para a apicultura, que hoje é a atividade que sustenta tudo. A apicultura é a nossa maior produção.

Cibile Lucena: A agroecologia veio depois da apicultura?

Damiana: Na verdade, veio junto. Porque **quando você é um apicultor, você é um produtor agroecológico**, porque não vai usar inseticida, não vai desmatar, queimar, porque as abelhas precisam da flora para o néctar, para o pólen.

Valdimiro Vertano dos Santos (Bibi): Eu acho que **nós já nascemos na agroecologia e apenas não sabíamos**. Eu sempre gosto de dizer aqui, não falo para todo mundo para não apanhar, mas essas universidades pegaram nossas oportunidades, para ganhar nome e dinheiro.

* A **Agroecologia Lavida** é resultado da história e das vivências agroecológicas de um casal produtor de agricultura familiar, dona **Damiana** e seu **Valdimiro (Bibi)**, na companhia de três filhos, **Larissa, Laís** e **Lázaro**, que há mais de vinte anos trilham uma história de subsistência e resistência no semiárido brasileiro, com cultivo da terra de maneira respeitosa, diversa e viva.

Cibele: Criaram um termo que já era a prática.

Damiana: Já era vivido, já era praticado. A gente sempre teve esse sistema de produção, mas não conhecia o termo “agroecologia”, que se resume a uma produção de alimentos sustentável.

Bibi: Sempre eu gosto de dizer que a gente fazia e não sabia. Muitas coisas vamos descobrindo que a gente chamava por outro nome.

Damiana: Meu pai, quando fazia a limpeza do roçado dele, fazia “camaleões”, ele chamava assim, limpava as plantas nativas do entorno da mandioca, por exemplo, e trazia para as linhas formando o que hoje a gente chama de “canteiros”. Mas hoje, a gente coloca as ervas que limpamos ao redor da raiz, da planta, porque esses “restos” de plantas nativas vão se decompor e manter nutrientes que o solo e a planta precisam, umidade etc. Antes, a gente limpava e deixava as plantas descobertas, desprotegidas. Talvez a nossa produção era pouca, baixa, porque não tínhamos essas práticas. E com o tempo fomos aprimorando e hoje não vemos outra forma de cultivar o solo. A gente só precisa manter o natural do solo, uma planta nutre a outra. Quando uma planta seca e morre, as outras ficam felizes, porque ela vai se decompor e se transformar em adubo, composto orgânico, e voltar para o solo. Ela dá vida para outras plantas. É um ciclo.

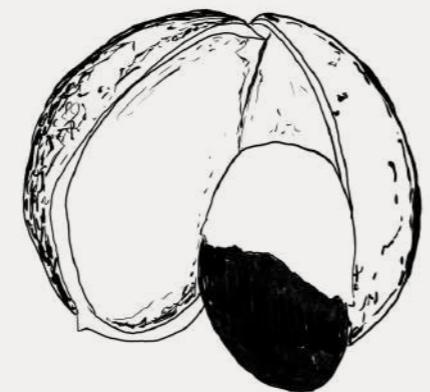
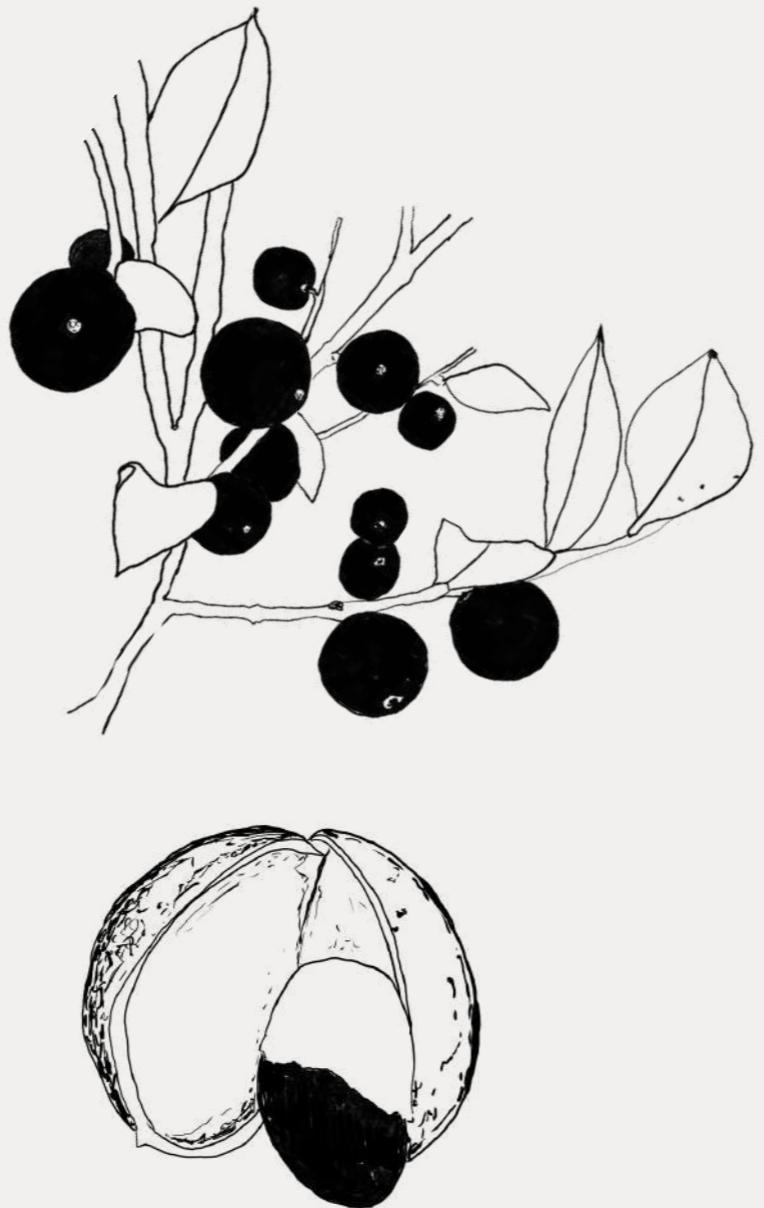
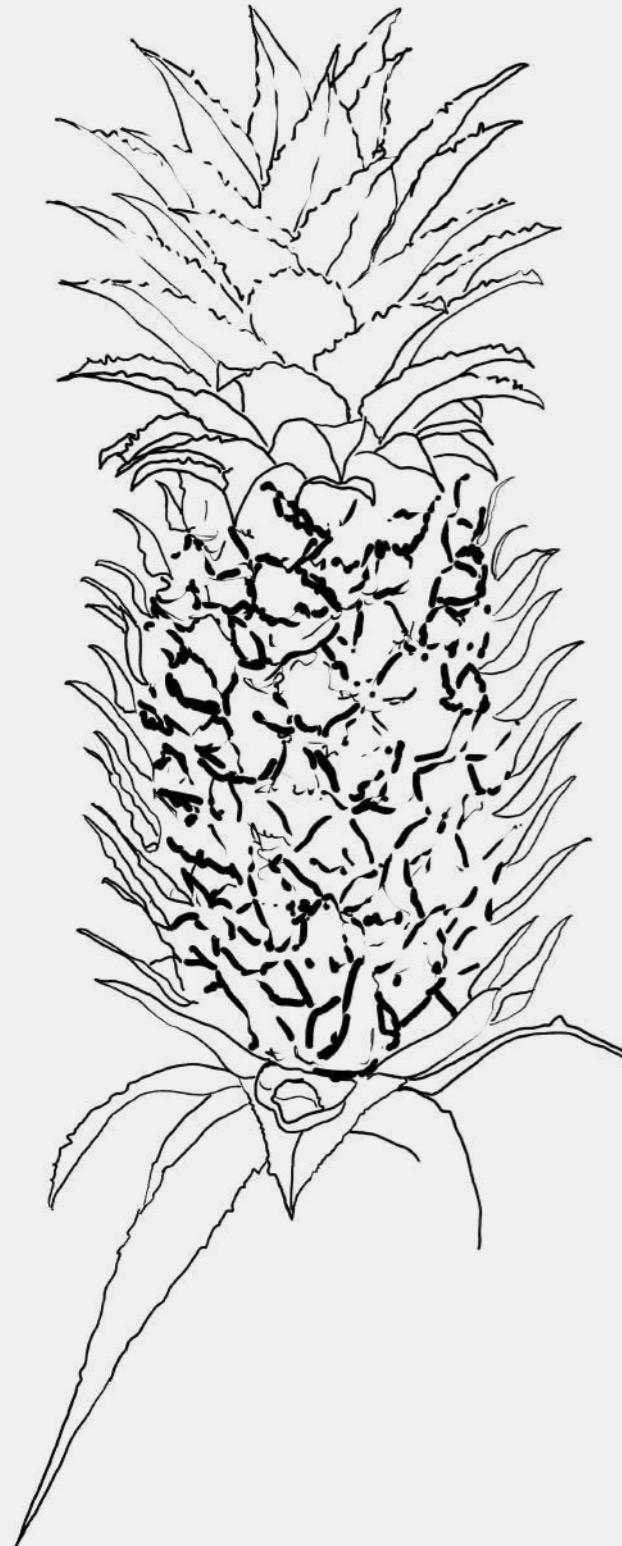
Joana Zatz Mussi: E o mel, onde vocês produzem?

Valdimiro Vertano dos Santos

Damiana: Aqui no entorno da Chapada do Araripe. Temos aqui uma florada de nome Cipó Uva, que na minha infância era conhecida por Cruapé. Uma trepadeira, parece um cacho de uva, uma planta muito rica em néctar, que produz um dos melhores méis do mundo. Um mel muito claro, saboroso e muito apreciado no mercado exterior, porque o Brasil não consome mel como alimento. Temos o costume de comer mel como remédio e não como alimento. Nós produzimos muito mel e vendemos mais para fora.

Bibi: Se cada brasileiro consumisse uma colherada de mel por dia, teríamos que importar mel. Agora, São Paulo e Minas Gerais são os estados brasileiros que mais consomem mel.





Joana: E vocês têm o selo “SIF*”?

Damiana: Nós não temos a certificação de orgânico, nem o SIF. Já lutamos muito por isso, por meio das políticas públicas, mas ainda não chegou. A parte burocrática é muito complicada. E quando é particular, fica mais acessível do que quando é por meio de uma política pública.

Bibi: Pode ver que quem bota comida nas prefeituras, inclusive merendas nas escolas, são os grandes, nada da agricultura familiar. Nós somos produtores que vendemos para os grandes, mas quando vamos atrás para vender direto, somos freados. É complicado.

Damiana: Enquanto o Brasil, muitas vezes, não valoriza o que tem, os outros países chegam. Nós agora estamos participando de um apoio do mercado dos EUA, que está identificando e qualificando o nosso mel. Estamos vendendo para uma exportadora, que faz o trabalho de pegar com a gente e fazer a exportação. Agora, se tivéssemos uma associação organizada, cadeia produtiva organizada, com o selo de identificação, com o selo de orgânico, a gente mesmo ia fazer isso. Porque a Chapada do Araripe é um dos maiores produtores de mel da região. E assim acontece com tudo... o Brasil é um grande produtor de café. E o café vai para onde?

Bibi: 80% do pessoal que mora aqui na Chapada é apicultor, é muita gente. E nós somos pequenos. Mas fomos os únicos que nos encaixamos com as exigências deste grupo americano. Eles vieram olhar tudo, como fazemos, a higienização etc. Muitos apicultores aqui nunca tiveram acompanhamento, assistência, formação, foram produzindo pela necessidade e por acharem acessível a produção.

Damiana: E eles também olham muito a sustentabilidade, o que estamos fazendo pelo meio ambiente, o que desenvolvemos ao longo do tempo, a segurança alimentar voltada para a educação

* O Selo de Inspeção Federal (SIF) é um selo de qualidade e segurança alimentar que indica que um produto de origem animal é seguro para o consumo. Ele é emitido pelo Serviço de Inspeção Federal (SIF), do Ministério da Agricultura, Pecuária e Abastecimento.

ambiental: recuperação de áreas degradadas, não uso de fertilizantes e inseticidas, tudo isso vai atingir a cadeia produtiva.

Joana: Os critérios deles, então, são diferentes dos critérios brasileiros para a aquisição dos selos?

Damiana: São semelhantes. É que o Brasil não acordou ainda para o impacto que pode sofrer daqui para a frente em relação ao meio. Mas outros países que degradaram o meio ambiente a vida inteira, agora não querem que o Brasil chegue a isso, porque sabem que não é bom, então estão visando isso como prioridade. Porque precisam da gente, do nosso meio, dos alimentos. Na Europa, por exemplo, já foi tudo muito degradado, e eles vêm buscar aqui as pesquisas ecológicas, do solo, técnicas de recuperação do solo, de produção de alimentos saudáveis, porque eles precisam.

Cibele: E quais são os tipos de mel que vocês têm aqui?

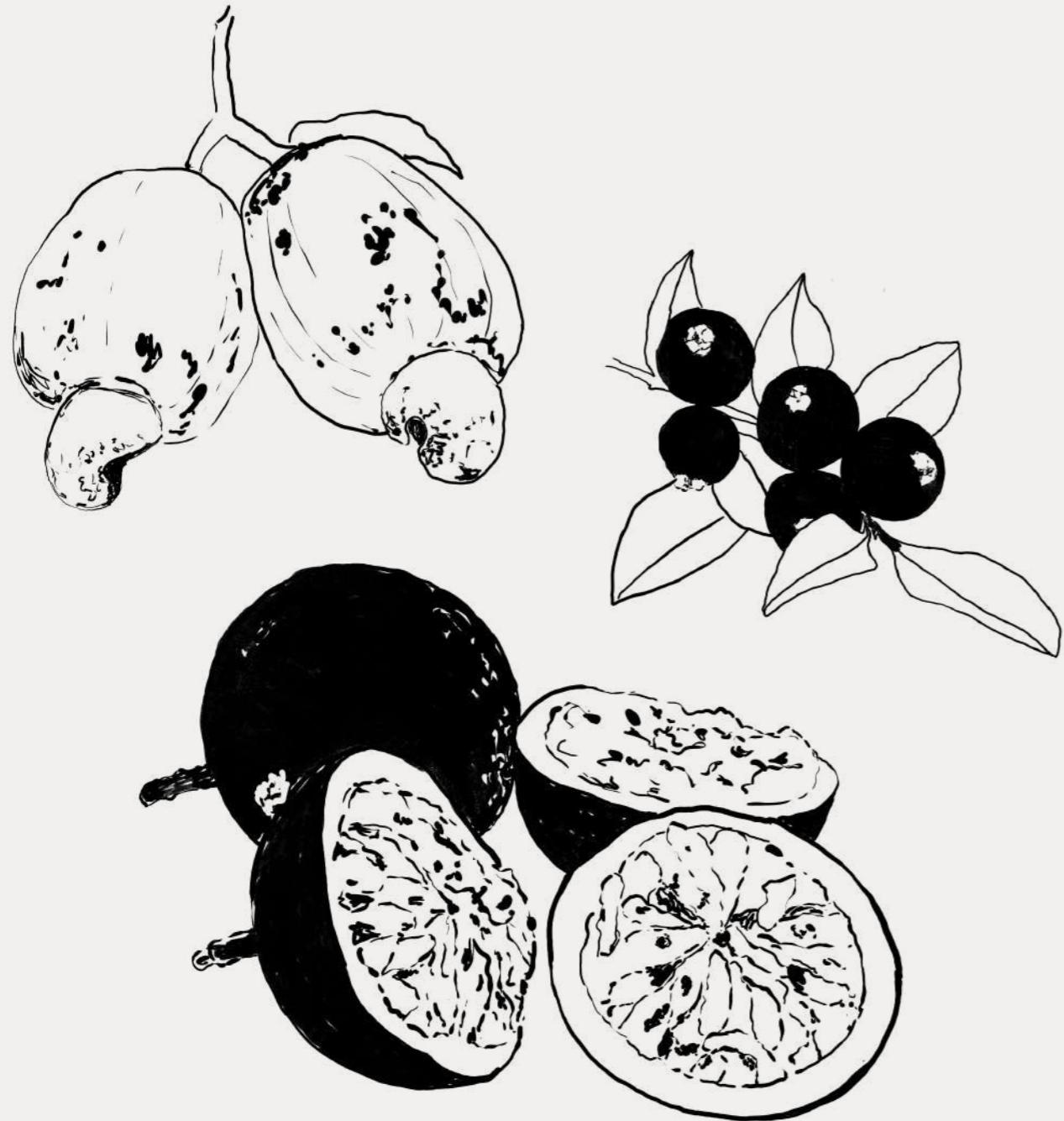
Bibi: Mel de marmeiro, Vassourinha, Cipó Uva, Cipó de Chuí, Visgueiro, Oiticica, Braíba, Copáiba, que a gente conhece por Pau D'Óio, cada um é um sabor, um cheiro, uma florada diferente. Eu ainda não tenho venda para isso, mas também tiro muito própolis aqui. Não só eu, muitos produtores têm e acabam jogando fora esse grande remédio. Vamos caminhar pelo Quintal Produtivo para vocês conhecerem?

Após essa primeira conversa, fomos caminhar pelo Quintal Produtivo, acompanhadas por Bibi

Bibi: Essa parte do quintal produtivo aqui, é onde a gente cria os pequenos animais, galinhas, galinhas capoeiras. Ali para trás, é onde fica a parte dos caprinos, eles já estão chegando, e aqui vamos entrar em outra parte, onde produzimos a fava. Vocês conhecem a fava?

Cibele: Sim, aquela branca maior, né?





Bibi: A branca. E o milho de pipoca, que a gente vai produzir para jogar para as galinhas e fazer fubá etc., a gente produz a abóbora, laranja e diversas outras culturas. Esse quintal se chama “quintal agroecológico” porque aqui é tudo agroecológico, o material das plantas que cai, vira matéria prima orgânica. Isso aqui é o açafrão da terra, vocês conhecem? Babosa, capim santo, que a gente tira para fazer o chá, essa é a flor que a gente fala do mel da vassourinha de botão. Você está vendo bem aqui as abelhas trabalhando? Escuta o barulho delas... depois aquele mel que tem ali, que a gente chamou “vassourinha de botão”, é o mel dessa florada.

Joana: Que lindo!

Bibi: Nesse terreiro, a gente coloca feijão e outras coisas, mas o foco daqui é juntar água para recuperar o solo, é um reservatório d’água, a nossa água do verão para as plantas está toda nessa cisterna aí, bonita, que parece um chapeuzinho. Aqui a gente tira o caju, a laranja, tira tudo daqui. Esse aqui é aquele fruto que o pessoal costuma botar na panela aqui no Nordeste, um pequizeiro. A gente tem outro sítio, bem próximo daqui, onde a gente tem a casa de processar mel, a casa do mel. Aqui é abacaxi, batata doce, aqui é pimentão que a gente planta, mas também se acaba, a gente só vira a terra e planta de novo, a gente produz a manga, a banana, o abacate, a jaca, a goiaba. Olha o chão como é cheio, os pássaros também, né? A gente faz mudas de qualquer fruta aqui, a gente faz doação para as pessoas, se tiver pessoas que queiram plantar. Essa parte para cá é onde a gente colhe acerola, que a gente tem muita polpa guardada, a gente sempre tem vários tipos de sucos, quando não tem de um, tem de outro, porque a gente vai tirando as polpas e aprontando. Aqui é a parte de goiabeira, aqui é a amora, isso aqui são canteiros que a gente planta alface, coentro, tudo do cultivo a gente tira daqui. Se chama agroecológico porque aqui é como Damiana falou, tudo junto e misturado. Ali tem chiqueiro, a gente cria bode, carneiro, que é a carne que a gente come, a gente não compra, é daqui mesmo. O quintal produtivo produz tudo para a gente, toda alimentação na linha agroecológica. E todo mundo já soube trabalhar a terra assim um dia, não é? E por que as pessoas esqueceram? E vocês viram que boa coisa que a gente come daqui? No caso das carnes, o ovo também é daqui, a gente não usa o ovo de frango da granja. E isso aqui tudo é planta para a gente doar, olha que lindo...



As abelhas nativas e a salvaguarda da caatinga: conversa com Mestre Severino Guedes

**Paraíso das Abelhas, meliponário de abelhas nativas, distrito de Triunfo,
no município de Nova Olinda, Ceará**

Severino Guedes: Eu consegui juntar, e hoje eu tenho cento e vinte caixinhas dessas por aí. Cento e cinquenta, 150 caixinhas dessas. Desde criança eu vi meu pai criando abelha, aí eu continuei.

Joana Zatz Mussi: E que abelha é essa, Severino*?

Severino: É a abelha de canudo. Que é a mais fácil da gente criar. Olha, do jeito que tá aqui, veja bem, tá separado isso, esse fio aqui tá branco, é quando a gente chama que “tá maduro”. A gente tira isso daqui um bocado, põe em outra caixa e já forma a nova. Só assim, é fácil de multiplicar.

Cibele Lucena: Nossa, muito bonito. Só a caixa já é bonita.

Joana: Maravilhoso. E o senhor vai nas feiras para mostrar, não é?

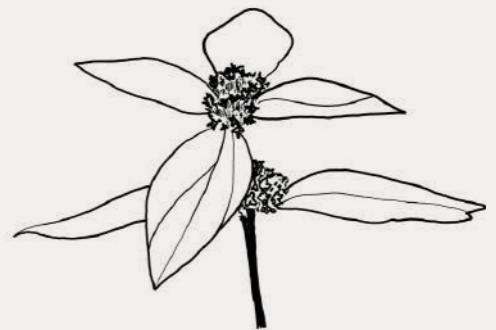
.....

* **Severino Guedes**, casado com dona Vera, tem um sítio em Nova Olinda, onde moram e cuidam do conhecido “Paraíso das Abelhas”, um meliponário com mais de cem caixas. O meliponário, diferentemente de um apiário, é onde se cultiva abelhas nativas sem ferrão. Severino cresceu vendo seu pai cuidando de abelhas nativas e manteve a tradição, produzindo mel apenas para uso medicinal e divulgando seu projeto em feiras de agroecologia em distintos municípios, como ativista e protetor da caatinga. Conhecemos Severino e seu trabalho na Feira de Agroecologia do município de Exu, onde ele montou uma pequena banquinha independente, com uma ou duas caixas de abelhas, alguns frascos de mel, própolis e diversas fotografias do Paraíso das Abelhas. Com esse dispositivo sem função comercial, Severino usa sua participação nas feiras para conversar com as pessoas, divulgar as mais de 350 espécies de abelhas nativas brasileiras (canudo, jataí, cupira, uruçu, tiúba etc.) e afirmar que, para a produção de mel das abelhas nativas da caatinga, é necessária a preservação de plantas como aroeira, jurema preta, pereira, juá, algaroba, entre outras.

Severino: Eu vou só para mostrar. Eu estou brincando com elas, é para a minha brincadeira e para que um grupo desses, como vocês que estão aqui, eu possa mostrar uma coisa dessas! E saber que hoje eu me sinto um protetor da natureza. Como veio um pessoal aqui hoje e não disse que eu era um protetor, disse que eu era um mestre da natureza. Não, não sei, não me sinto tão grande assim. Eu me sinto só um protetor. Pois é, isso para mim é um prazer grande, eu estar diante de uma situação dessa... Eu não me importo com negócio de comércio, não.

Joana: Mas e o que o senhor ganha com isso?

Severino: Conhecimento. Vocês acreditam que uma pessoa pode ser assim? Nunca viu ninguém enriquecer com conhecimento? É a riqueza maior do mundo! Eu estava em um ambiente daquele, como eu estava ontem [Feira Agroecológica de Exú], sem saber quem era ninguém, fui através de um camarada que veio lá do Piauí, passou por aqui e me levou. Eu estava entre Piauí, Ceará e Pernambuco, por causa de quê? Por causa de umas abelhas dessas. Isso não é uma riqueza para mim? Eu ser levado por outros... Porque eu não tinha condição disso. E os outros que me levaram. Ou seja, juntou Pernambuco, Ceará e Piauí através de uma caixa de abelha, por causa do conhecimento de uma caixa de abelha. Eu fui para uma feira de agricultura familiar em Campos Salles e lá o secretário de agricultura ficou com uma caixa. Um camarada do Piauí passou lá e viu. Aí ele foi para Exu e me convidou para lá. Eu falei para um monte de doutor e professor que a gente precisa das abelhas como a gente precisa da chuva, porque se não existirem as abelhas para fazer a polinização, nós não teremos legumes, frutas, não teremos nada. E outra, se as abelhas acabarem, o homem só tem cinco anos para sobreviver. Se eu estiver errado, quem estudou que me corrija. Os doutores e professores só falam em abelha italiana, só falam em produção e não se lembram o que são as abelhas para nós. Muitas vezes, as pessoas estudam, mas não sabem o que são as coisas. Eu tenho o mel, a cera, o pólen, a caixa, e não ando com teoria não, eu ando com a prática. Eu era o analfabeto mais louco lá no meio deles. Nervoso que eu estava, sem poder falar, mas eu consegui.



Cibile: Muito bom! E esse mel é bem diferente do mel produzido pela abelha italiana?

Severino: É completamente diferente. Ele é menos doce. E é brasileiro. Bom, nós vamos saborear um pouquinho de mel que já tem colhido ali, que aqui não dá mais tempo de nós colher hoje.



Linha superior

Cenas das crianças e jovens da Fundação Casa Grande, Nova Olinda (CE).

Linha inferior (da esquerda para a direita)

Crianças em atividade de frotagem pelas ruas de Nova Olinda (CE), proposta de Cibele Lucena e Joana Zatz Mussi.

Detalhe da Fundação Casa Grande. Maria Silvanete de Souza Lermen e sua filha na feira agroecológica de Exu (PE).



Linha superior

Mestre Biu em sua casa, Exu (PE).

Detalhe da camisa de Mestre Biu.

Vista do Museu Casa dos Pássaros do Sertão, Potengi (CE). Mestre Antônio Luiz, Potengi (CE).

Linha inferior

Mestre Luiz Ferreiro em sua oficina, Aratama (CE).

Detalhe do Museu Casa do Mestre Antônio Luiz, Potengi (CE).



Linha superior

Mestre Dantas Aboiador, Santana do Cariri (CE).

Detalhe do Museu de Paleontologia Plácido Cidade Nuvens, Santana do Cariri (CE).

Vista da Chapada do Araripe (CE).

Linha inferior

Visita ao meliponário Paraíso das Abelhas, de Mestre Severino Guedes, Triunfo (CE).



Linha superior

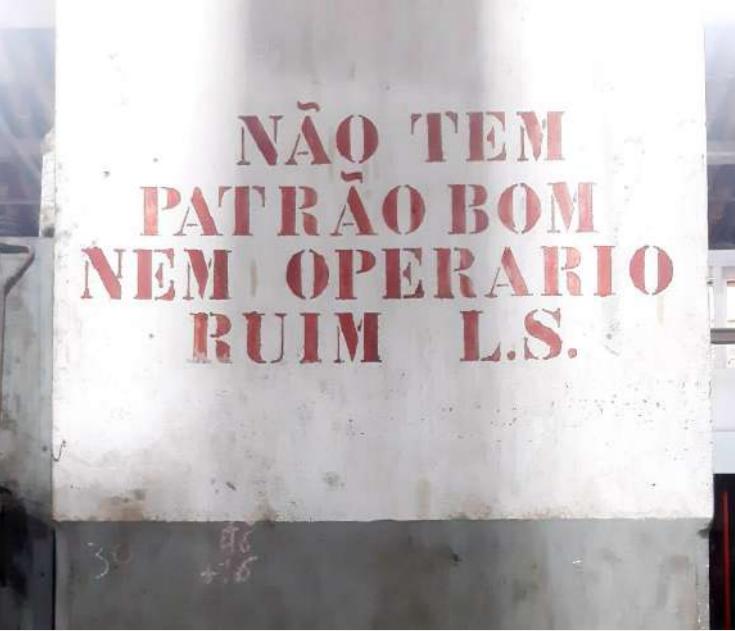
Paisagem da Chapada do Araripe.

Encontro de artesãs em Missão Velha (CE).

Mural de xilogravuras no Museu Luiz Gonzaga, Exu (PE).

Linha inferior

Xilogravuras e literatura de cordel na Lira Nordestina, Juazeiro do Norte (CE).



Linha superior

Museu Casa Oficina de Dona Dinha, Nova Olinda (CE).

Mestre Valdimiro Vertano dos Santos (Bibi) mostra o quintal produtivo, Santana do Cariri (CE).

Encontro com Mestre Espedito Seleiro, Nova Olinda (CE).

Detalhe no Museu Orgânico Oficina Antônio Linard, Missão Velha (CE).

Linha inferior

Vista do Museu Orgânico Oficina Antônio Linard, Missão Velha (CE).

Ateliê do Mestre Espedito Seleiro, Nova Olinda (CE).

O museu
é o mestre

Precisamos de museus
que conectem as pessoas
com suas raízes

**Conforme percebemos
a dimensão da ancestralidade
mais entendemos
que é o território
que tem que contar
sua própria história**

**O museu
deve ser
comunidade**

7. Como imaginamos o museu no futuro: entrevista com Grupo Contrafilé

Rafael Moretti: O Grupo Contrafilé tem um histórico de trabalho que está na intersecção entre produção artística, formação educativa e intervenção social e vocês são muito pautadas pelo desejo de interação e troca com indivíduos de perfis e interesses distintos. Eu gostaria que vocês localizassem um pouco esse interesse por essa ação intervenciva, pelo desejo de troca que está para além da produção artística em si, mas por esse desejo de encontrar o outro. Isso foi descoberto com o tempo ou está na base da formação do Contrafilé?

Joana Zatz Mussi: O Contrafilé começou a trabalhar no início dos anos 2000 e nem todo mundo veio do campo da arte *stricto sensu*. Eu vim das Ciências Sociais, a Cibele da Geografia, outras pessoas vieram da arquitetura e de outros campos do conhecimento, junto com pessoas da arte. De qualquer forma, todo mundo tinha esse histórico e interesse pela dimensão social e sociológica, além de um histórico pessoal, familiar, de pessoas que lutaram contra a ditadura, foram perseguidas, exiladas. Então, sempre tivemos um envolvimento político, militante. De uma forma ou de outra, o Contrafilé foi também para a gente uma escola e o grupo nasce de um movimento maior, de uma conexão com outros coletivos, de um pensamento mais criativo – às vezes mais conceitual ou mais manual –, mas que sempre tá conectado com um aprendizado constante de pensar o social.

Cibele Lucena





Joana Zatz Mussi

Cibile Lucena: Pensando ainda nesse começo, acho que o Contrafilé nasceu de um agrupamento de pessoas muito jovens, alguns estudantes universitários, mas todos muito interessados no espaço público e no espaço urbano. Pensar a cidade como um lugar de encontro, lugar de produção, lugar que não está dado, pronto, era uma questão que unia todo mundo. Éramos um grupo de pessoas interessadas em pensar o que é a cidade, como ela pode ser, como se constrói o público, era isso que conectava a gente.

Desde o começo, olhávamos para o espaço da cidade a partir da arte e fomos encontrando muitos coletivos históricos, como dos anos 1970 e 1980, movimentos poéticos – não só das artes visuais – que ocupavam a cidade, movimentos de resistência ao período da ditadura propondo situações anônimas e clandestinas no espaço público. Fomos, pouco a pouco, entendendo que existia um movimento que conectava os campos da arte, da política, das ciências sociais, da arquitetura, do urbanismo, para produzir pensamentos e práticas ligados à transformação e produção da cidade. Isso foi interessando a gente, fomos estudando, encontrando referências e entendendo que estávamos nos conectando com um processo que vem de longe, mas que naquele momento estava ganhando uma nova força com o movimento dos coletivos do final dos anos 1990 / começo dos 2000.

Como acessar o espaço público? Como dizer coisas? Como deslocar coisas? Como mudar signos? Como interferir? Essas eram, um pouco, as nossas ações: colar lambe-lambe, deslocar o nome de uma rua, tirar uma coisa do lugar, brincar com esse jogo de signos já dados, criar ficções usando os códigos que já existem. E no começo dos

anos 2000, éramos muita gente, estávamos sempre num bando de pelo menos 20 pessoas. Conforme a coisa foi ganhando maturidade e se consolidando como um lugar de trabalho continuado, fomos nos articulando com outros coletivos e outros movimentos sociais, não só do campo da arte. Isso foi acontecendo naturalmente no processo.

Rafael: Tem um trabalho emblemático de vocês, *Programa para Descatracalização da Própria Vida* (2004), que demonstra um desejo de expandir essa esfera institucional da arte e interferir mais no espaço público. Como esse movimento, que atravessa as paredes do museu em direção a um público mais amplo e diverso, orientou o olhar de vocês para pensar o que o museu é, o que ele pode ser, o que pode vir a se tornar? Essa experiência de vocês com a cidade tem a ver também com essa relação com o museu? O museu era um lugar pequeno demais pros anseios daqueles jovens?

Cibile: Quando começamos a atuar, a gente não pensava no museu, ele não era importante. Não saímos pro espaço público porque o museu era pequeno, a gente saiu porque o espaço público era a nossa intenção, a gente não pensava que o que a gente fazia podia caber num espaço específico destinado à arte. A gente pensava na cidade como campo de relações, como campo de complexidades, vivências e encontros. Pra gente, fazia muito mais sentido pensar a cidade como campo de investigação do que pensar no museu.

Foi o entendimento de que o museu podia ser um lugar de intervenção, um lugar de criação, que nos levou a

pensá-lo como um campo de forças. Mas isso foi com o tempo, demoramos a ter o museu no nosso horizonte. Quando percebemos que estávamos também dialogando com um certo campo da arte, vamos dizer assim, passamos a pensar sobre como estar dentro desses espaços, sem perder toda a potência intervenciva, entendendo o museu como parte das dinâmicas políticas e sociais da cidade, sem engessar nossas discussões e ações, mantendo a intervenção e a produção de tensões como nossas operações centrais.

No *Programa para a Descatracalização*, por exemplo, o monumento à catraca foi instalado no Largo do Arouche. E que outros monumentos precisam ser inaugurados no museu? Que gestos - internos a esse programa - precisam ser inaugurados dentro de um espaço museológico para que a gente não leve para esse espaço apenas uma mera descrição, uma legenda morta de algo que foi vivo fora?

Joana: De certo modo, foi o museu que veio até nós e não o contrário. E quando a gente começou a entrar nesse ambiente – seja como artista, seja como educadoras, que foram coisas que aconteceram meio juntas no nosso percurso –, a gente foi tomando mais consciência das questões e conflitos sociais que atravessam também os museus. Por isso, sempre esteve colocada pra gente essa questão de como ativar a dimensão do político dentro do museu.

Rafael: Vocês podem falar um pouco sobre o conceito de *museus urgentes*, que está sendo desdoblado nessa pesquisa e de onde ele surgiu? E vocês acham que esses museus são índice de um novo tempo e de um novo modo de fazer museu no Brasil?

Joana: De alguma forma, a gente sempre esteve pensando sobre isso, mais ou menos conscientemente. Por exemplo, no MASP, quando a gente fez um trabalho com os secundaristas, em 2016, o nosso trabalho foi uma conversa pública com eles dentro e fora do museu, no momento em que estava acontecendo uma rebelião e uma ocupação de muitas escolas de ensino médio no Brasil.

Cibele: Esses anos todos de trabalho deram pra gente essa noção clara da importância da criação de espaços de memória, de documentos, de livros, de materialidades, filmes, e fomos entendendo a importância disso num campo ampliado, para além da ideia de museu como único espaço de guardar ou produzir acervo. Fomos entendendo esse processo de salvaguarda também no campo da vida, processos muitas vezes não nomeados como museu. Isso foi dando pra gente material para pensar e entender o que pode ser um museu.

E, ao longo desses 20 anos, nos encontramos com muitas experiências que tinham esse objetivo político de afirmar e guardar histórias, documentos importantes produzidos, muitas vezes, no calor de um momento, de uma situação de violação. Fomos entendendo essas lógicas e nos aproximando de processos ligados à memória, nesse lugar de produção de resistência, de manutenção da vida. Acredito que essa resistência pela memória sempre existiu, essa disputa sempre esteve aí em combate com todos os fenômenos – como produzir memória da ditadura, como atualizar a memória da escravidão, como entender a conexão entre as coisas... Mas acho que vem, sim, acontecendo um movimento de organização de espaços que se nomeiam como museu e que estão muito além das grandes instituições da arte.



Rafael Moretti

Então, quando a gente chegou nessa ideia de “museus urgentes”, foi por perceber que isso estava ganhando força, porque esses museus estão se fortalecendo em rede e queríamos entender seus processos. Entender, inclusive, por que usar museu como nome, por que usar essa nomenclatura carregada de herança colonial. Os museus urgentes estão nesse lugar de disputa, de ocupação, de produção de memória, de invenção de estratégias etc. Como diz a Antônia [Kanindé], o museu é museu, é escola, é gesto político, é oca. Eles são muitas coisas e estão muito vivos, não são apenas o lugar do arquivo morto. Eles são pura vida, luta e resistência.

Rafael: Quais foram as instituições ou tipologia de instituições que interessaram a vocês nessa pesquisa? E a pesquisa tem sempre uma dimensão daquilo que se busca e do que se acaba por encontrar pelo caminho. O que vocês descobriram nesse processo, também?

Cibele: Com alguns dos museus pesquisados, já tínhamos alguma conexão, como o Memorial da Resistência, em São Paulo, o Museu de Arte Osório César (MAOC), em Franco da Rocha. Depois, fizemos uma conexão com o Museu Bispo do Rosário, no Rio de Janeiro. Começamos por esses espaços e fomos ampliando conexões a partir de uma atenção a esses movimentos e redes, através do projeto Ensaio para o Museu das Origens, que foi uma referência importante pra gente como projeto, que se desenvolveu em pesquisa, exposição, seminário, livro... e que trouxe muitas experiências de memória e de museu no Brasil todo. Através de uma conversa com a Izabela Pucu e a visita à exposição, pudemos entrar em contato com várias dessas instituições. E fomos acumulando entendimento de processos que estão acontecendo nesses lugares de memória.

Uma parte muito importante dessa pesquisa foi não apenas ter conversado e se conectado com as pessoas, mas também, através da experiência no Cariri, ter entrado em contato com um território que é museu, essa experiência dos museus orgânicos ligados à Fundação Casa Grande e as pessoas que estão lá pensando essa dimensão viva do território, especialmente os mestres e mestras de saber que estão produzindo território e pensando essa experiência como museu. Esse foi um momento bem importante da pesquisa: entender, na prática, como um território vai se pensar como museu. Essa é uma parte diferente de uma experiência institucional, ali tem uma singularidade nos modos do território pensar a sua produção de memória a partir da experiência viva dos mestres e das mestras, e de quem eles/elas são e onde se produz saber.

Joana: Ao mesmo tempo, foi bonito perceber que tudo isso que a gente está falando é muito ancestral, não é uma coisa nova. O que é novo é que, de alguma forma, muitas e muitos estão se reconectando com essas ancestralidades e tentando entender como elas se manifestam e atuam no mundo contemporâneo. E a ideia de construir memórias e verdades coletivamente se contrapõe à falta de horizonte e de futuro que a gente tem atualmente.

Rafael: Depois de todo esse processo, como vocês imaginam as instituições, os museus no futuro? E como vocês acreditam que essa pesquisa contribui para essa discussão dos rumos futuros dos museus?

Joana: Pra mim, essa experiência do Cariri ficou muito forte – as pessoas serem museus, as casas serem museus. Não no sentido de museificar mas, ao contrário, de valorizar lugares e histórias. A partir dali, a gente começa a ter outro olhar e pensar

que outras pessoas e territórios também podem ser museus. Em São Paulo – em todos os territórios, na verdade –, poderia ter vários museus orgânicos. Eu fico com essa impressão de que o museu do futuro vai ser mais descentralizado e vai valorizar mais territórios, pessoas, histórias.

Cibele: É também uma perspectiva de multiplicidade de museus, museologias, formas de arquivo, formas de produzir acervo, modos de pensar os objetos museológicos. Tanto os museus orgânicos do Cariri, quanto o Museu Kanindé, que a gente tem um relato bem grande dentro da pesquisa, mostram como faz parte do futuro dos museus sair desse lugar de uma sacralização desconectada do território para uma coisa que tá completamente conectada com a vida. Mais contaminada de vida, menos limpa e hermética. E a pesquisa mostra isso como um movimento potente que vem acontecendo há tempos e vem se fortalecendo em rede. Eu acho que a pesquisa é um pequeno recorte no qual a gente consegue fazer uma conexão com experiências muito diversas, e colocar isso numa cartografia, permitiu com que a gente trace relações interessantes.

8. Bibliografia

Livros, Artigos, Teses e Catálogos

ALVAREZ, Johnny; PASSOS, Eduardo. *Cartografia: um método de pesquisa-intervenção*. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (Orgs.). *Pistas do Método da Cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2015.

ARANTES, Paulo. *O novo tempo do mundo*. São Paulo: Boitempo, 2014.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

KASTRUP, Virgínia. *Cartografia e afecção*. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (Orgs.). *Pistas do Método da Cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2015.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Tradução de Renata Santini. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

PEDROSA, Mário. *Ensaios para o Museu das Origens*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

TOUAM BONA, Denetem. *Afrotopias*. Lisboa: Edições Antipode, 2020.

TOUAM BONA, Denetem. *Fuga e deslocamento: poéticas do devir-negro*. São Paulo: N-1 Edições, 2022.

PARDINI, Sérgio. *Antropogênese e a floresta como sujeito: uma relação ética e poética*. Revista Brasileira de Antropologia, v. 12, n. 2, 2020.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

MUSSI, Joana Zatz; PATO, Ana. *Meta-Arquivo: 1964-1985. Espaço de escuta e leitura de histórias da ditadura*. Catálogo de exposição. São Paulo: Memorial da Resistência, 2019.

TUKANO, Daiara. *Arte indígena e resistência*. In: *Ensaios para o Museu das Origens*. São Paulo: Itaú Cultural, 2023.

Entrevistas e Conversas

DIAS, Ana. *Testemunho sobre o Movimento contra a Carestia*. Entrevista ao Grupo Contrafilé. São Paulo, 2023.

MIELNIK, Flávia. *Museus Orgânicos do Cariri*. Relato de experiência. 2023.

QUINDINS, Alembert. *Fundação Casa Grande - Memorial do Homem Kariri*. Relato de experiência. Ceará, 2021.

PUCU, Izabela. *Conversa sobre o Museu das Origens*. Entrevista concedida ao Grupo Contrafilé, 2023.

SIPAHI, Rita. *Testemunho sobre a ditadura e a resistência feminina*. Memorial da Resistência, 2023.

Fontes Eletrônicas

INSTITUTO TOMIE OHTAKE. *Ensaios para o Museu das Origens*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2023. Disponível em: <https://www.institutotomieohtake.org.br/exposicoes/ensaios-sobre-o-museu-das-origens/>. Acesso em: 30 dez. 2023.

MEMORIAL DA RESISTÊNCIA DE SÃO PAULO. *Site oficial do Memorial da Resistência*. Disponível em: <https://www.memorialdaresistenciaasp.org.br>. Acesso em: 30 dez. 2023.

FÓRUM DE EX-PRESOS POLÍTICOS DE SÃO PAULO. *História do Memorial da Resistência*. Disponível em: <https://forumexpresospoliticossalp.wordpress.com/>. Acesso em: 30 dez. 2023.

9. Ficha Técnica

Uma cartografia de museus urgentes

Coordenação Geral

Grupo Contrafilé (Cibele Lucena, Joana Zatz Mussi e Rafael Moretti)

Pesquisa e Redação

Cibele Lucena
Joana Zatz Mussi
Rafael Moretti

Preparação de texto

Joana Zatz Mussi
Lia Zatz

Ilustração

Cibele Lucena

Design gráfico

Gil Fuser

Revisão

Lia Zatz

Transcrição das entrevistas

Eiko Lucia Itioka

Colaboradores e Entrevistados

Alembert Quindins

Antônia Kanindé

Ana Dias

Ana Pato

Daiara Tukano

Diana Kolker

Elielton Ribeiro

Flavia Mielnik

Izabela Pucu

Júnior dos Santos

Rita Sipahi

Mestres e Mestras Entrevistados(as) e Participantes

Mestre Espedito Seleiro – Artesanato em couro (CE)

Mestre Antônio Luiz – Reisado (CE)

Mestre Severino Guedes – Salvaguarda das abelhas nativas (CE)

Mestre Jefferson Bob – Observação da natureza e agroecologia (CE)

Maria Silvanete Benedito de Sousa Lermen – Agroecologia e saberes dos povos (CE)

Damiana Vicente da Silva e Valdimiro Vertano dos Santos (Bibi) – Quintal Produtivo e preservação ambiental (CE)

Parcerias e Instituições

Agência Turismo Comunitário

Fundação Casa Grande – Memorial do Homem Kariri

Instituto Tomie Ohtake

Itaú Cultural

Memorial da Resistência de São Paulo

Museu de Arte Osório César (MAOC)

Rede de Museus Indígenas do Ceará

Apoio



FfAI (Foundation for Arts Initiatives)

Período da Pesquisa

2023 – 2024

Local de Pesquisa de Campo

Chapada do Araripe (CE)

Para acessar o texto em inglês, clique [aqui](#).